كما الأحلام

علم النفس في القصص الخيالية

كيث أوتلي



كما الأحلام

علم النفس في القصص الخيالية

تأليف
كيث أوتلي

ترجمة
آيات عفيفي

مراجعة
جلال الدين عز الدين علي



كما الأحلام

كيث أوتلي

Such Stuff as Dreams

Keith Oatley

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره،
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٥٨٦ ٠

المحتويات

شكر وتقدير ٩

تمهيد ١١

١- القَصص الخيالي بوصفه حُلمًا ١٥

٢- المساحة البينية ٤١

٣- الإبداع ٧٣

٤- الشخصية والفعل والحدث ١٠٥

٥- المشاعر ١٣٥

٦- كتابة القصص الخيالية ١٦٥

٧- تأثيرات القصص الخيالية ١٨٩

٨- الحديث عن القصص الخيالية ٢١٣

تعليقات ختامية ٢٣٧

المراجع ٢٩٣

إلى سايمون وسوزان وجرانت وهَنَّا وإلى ديزي وآمبر وإيوان وكايا.

شكر وتقدير

ظهر هذا الكتاب إلى النور نتيجة تفكُّر كثير، واطِّلاع كثير، ونقاش كثير، علاوة على سلسلة من الدراسات النفسية التي أُجرِيت على مدار العقدين الماضيَين بالتعاون مع أشخاص بدءوا العمل معي عندما كانوا لا يزالون طلَّابًا في الدراسات العليا؛ وهم: أليشا علي، وإليس أكسلراد، وأنجيلا بياسون، وفالنتين كاديو، ومايا دجيكيك، وألان إنج، وميترا جولامين، وأليسون كير، ولوريت لاروك، وجيرالد لازاريه، وريموند مار، وماريا ميدفيد، وسيما ناندي، وجانيت سينكلير، وباتريشا ستيكلي، وريبيكا ويلز-جوبلينج. وجميعهم الآن شقُّوا طريقهم في الحياة أساتذةً جامعيين، وإخصائيين نفسيين في المدارس، ومُعالجين نفسيين. ما زلتُ أعمل عن كثَب مع اثنين منهم بَقِيا في تورونتو، وهما: مايا دجيكيك وريموند مار. أتوجه بالشكر كذلك إلى أعضاء جماعة القراءة التي كانت تلتقي في تورونتو في منزلي ومنزل شريكتي (جيني جينكينز) طوال ٢٠ عامًا تقريبًا، وهم: بات بارانيك، وألينا جيلدينر، وشولوم جلوبرمان، وسوزان جلوبرمان، وديبي كيرشنر، وجيني جينكينز، وموريس موسكوفيتش، وبيرل شيف (وأنا). كما أشكر جماعة الباحثين المتخصِّصين في علم نفس القصص الخيالية وما يتَّصل به من موضوعات، الذين أجرَيت معهم نقاشات أنارت بصيرتي، منهم مَن تربطني به علاقات وثيقة منذ سنوات، ومنهم من لم ألتقِ به سوى أيام معدودات في المؤتمرات، بينما تراسَلْتُ وآخرين بالبريد الإلكتروني، ولكنهم جميعًا أسهموا في بلْوَرة تفكيري حول الموضوعات التي أتناولها في هذا الكتاب: لين أنجوس، وجان أوراخر، وبيل بنزون، ونيكولاس بيلبي، وبرايان بويد، وينس بروكماير، وجيري برونر، ومايكل بيرك، ونويل كارول، وآندي كلارك، والراحل ماكس كلاوس، وجيري كابتشيك، وجريج كاري، وإلين ديسانااياكي، وستيفي دريبر، وروبين دنبار، وجودي دان،

وتشارلز فيرنيو، وجاكي فورد، وفابيا فرانكو، ودون فريمان، ومارجريت فريمان، ونيكو فريدا، وسايمون جارود، وميلاني جرين، ولي جرينبيرج، وفرانك هيكمولدر، وبول هاريس، وجينيت هافيلاند-جونز، وجيف هينتون، وباتريك هوجان، ونورم هولاند، وفرانك كيرمود، وديفيد كونستان، ودون كايكن، وإيان لانكاشير، وديفيد لودج، وكارول ماجاي، وتوني مارسل، وستيفن ميتكالف، وديفيد ميول، وجوناثان ميلر، ومارثا نوسباوم، والراحل توني نتال، وديفيد أولسون، وياك بانكسب، وجوان بيسكين، وجوردان بيترسون، وبول روزين، وتوم شيف، وجيكوب شيف، وموراي سميث، وروني دي سوسا، وكيث ستانوفيتش، وجيرارد ستين، وبرايان ستوك، وإد تان، ومايكل تومازيلُّو، ومايكل تولان، والراحل توم تراباسو، ورءوفين تسور، وبيتر فوردرر، وفيلي فان بير، وسونيا زينجيير، وليسا زانشاين، ورولف زفان.

وقد تفضَّل كلٌّ من فالنتين كاديو، وفرانك هيكمولدر، وجانيت هافيلاند-جونز، وباتريك هوجان، وديفيد ميول، ودان بيرليتز، وجوان بيسكين، ومارتين بيسكين، وفيلي فان بير، وإد تان بقراءة مسوَّدتَيْ فصلين. كذلك قرأ كلٌّ من برايان بويد، ومايا دجيكيك، وجيني جينكينز، وريموند مار مسوَّدات الكتاب بالكامل، وقد أبدى كلٌّ منهم تعليقاته التي ساعدتني على تبيُّن وجهتي من خلال توجيهات جديدة بالاهتمام، حدَّدتِ المواضع التي كنتُ بحاجة إلى مزيد من التفكير فيها. أُعرب عن شديد تقديري لكرمهم واهتمامهم؛ إذ ساعدتني اقتراحاتهم أيَّما مساعدة.

كما أشكر بحرارة فريق التحرير المتميِّز في دار نشر وايلي-بلاكويل: آندي بيرت، وآني روز، وكارين شيلد، وسوتشيترا سرينيفاسان، وكذلك باحثة الصور الجادَّة كيتي بوكينج. كذلك أودُّ أن أتوجه بالشكر لمديرة المشروعات الشديدة التعاون إيلين كاستل، ولكاثي سيبليوزاك؛ لمهاراتها المميزة في تحرير النصوص. وأخيرًا، أعبِّر عن بالغ وعميق امتناني لزوجتي ومُحرِّرتي المبدئية جيني جينكينز؛ لعطفها ومُؤازرتها ورؤيتها الثاقبة — كعهدها.

تمهيد

يتناول هذا الكتاب طريقة تأثير القصص الخيالية في عقول القُرَّاء والجماهير والمؤلِّفين وأدمغتهم، ويناقش كيف ننسج — من محض كلمات أو صور — خبرات من قصص ممتعة، وأحيانًا عميقة.

يعتمد الكتاب على فكرة سبق أنْ طرَحها ويليام شكسبير وصامويل تايلور كولريدج وروبرت لويس ستيفنسون وغيرهم؛ مفادها أن القصص الخيالية ليست مجرد جزء من الحياة، ولا هي محض ترفيه، ولا مجرَّد هروب من الواقع اليومي، فهي تشمل كل ذلك في أغلب الأحيان، ولكنها — في جوهرها — حُلم موَجَّه، ونموذج نبنيه — نحن القراء والمشاهدين — بمشاركة الكاتب، ليُمَكِّننا هذا النموذج من رؤية الآخرين ورؤية أنفسنا رؤيةً أوضح. ويمكن للحُلم أن يُقدِّم لنا لمحاتٍ مما هو مستتر تحت سطح الحياة اليومية.

إن كل قصة خيالية هي نموذج للعالم، ولكن ليس للعالم بأسره؛ فهي تركِّز على نيات البشر وخُططهم، ولهذا السبب تمتلك بنْيَةً سردية من الأفعال والحوادث التي تقع نتيجة تلك الأفعال، وتحكي عن تقلُّبات حيواتنا، وعن المشاعر التي تُخالجنا، وعن أنفسنا وعلاقاتنا في خضمِّ مساعينا الحياتية. فنحن البشر اجتماعيون حتى النُّخاع، ودائمًا ما تكون محاولاتنا لفهم أنفسنا وفهم الآخرين ناقصةً؛ بسبب تداخُل دوافعنا في كثير من الأحيان، وصعوبة معرفة الآخرين. والقصص الخيالية وسيلةٌ لزيادة فهمنا.

انخرطَت مجموعات بحثية عدَّة على مدار الأعوام العشرين السابقة تقريبًا في محاولة لاستكشاف تأثير القصص الخيالية على العقل، وسبب استمتاع الناس بقراءة الروايات ومشاهدة الأفلام. وبالتزامن مع ذلك بدأت أبحاث تصوير الدماغ تُظهِر كيفية تعبير الدماغ عن المشاعر والأفعال والتفكير في الآخرين الذين يقرأ المرء عنهم في تلك القصص. وقد بدأنا في المجموعة البحثية التي أعمل بها نُبيِّن الطريقة التي يحدث بها التَّماهي مع الشخصيات

الخيالية، وكيف يستطيع الفن الأدبي تحسين القدرات الاجتماعية، وتحريك مشاعرنا، والدفع نحو إحداث تغييرات في الذات، وبإمكانكم الاطلاع على الآراء والمراجعات والأبحاث، وغير ذلك مما تُجريه مجموعتنا على مجلتنا، على الإنترنت، المتخصِّصة في علم نفس القصص الخيالية، واسمها «أون فيكشن»، عبر الرابط http://www.onfiction.ca.

أنا عالِم نفسٍ وروائي معًا، وعلى الرغم من أن القَصص الخيالي لم يُدْرَس في علم النفس، فسرعان ما تجلَّت أهميتُه في هذا العلم مؤخرًا. وقد عرضتُ فكرة هذا الكتاب لأول مرة في كتاب «الخطط المحْكَمة»، وفيه طرحتُ الفرضية المعرفية-النفسية القائلة إن القصص الخيالية نوع من المحاكاة، ولكنَّها محاكاة لا تُجرى داخل كمبيوترات، ولكن داخل العقول؛ فهي محاكاة للذوات في تفاعلاتها مع غيرها في العالم الاجتماعي، وهذا ما سمَّاه شكسبير وغيره حلمًا.

في هذا الكتاب أتناول مجالًا سبق أنْ طرحه في إطار القَصص الخيالي كُتَّاب عدة؛ بدءًا من هنري جيمس، وإي إم فورستر، ولكني أتناوله هذه المرة من وجهة علم النفس. وفيه أستعرض، إلى جانب الموضوعات التقليدية، أربعةَ مباحث أساسية؛ هي: الشخصية، والفعل، والحدث، والشعور. أما الأساليب الفنية فأتناول منها الاستعارةَ والمجاز والتغريب والتلميحات (التي تصفها إيلين سكاري بأنها تعليمات للقُرَّاء). وأما ما يخص المحتوى التقليدي، فينصبُّ تركيزي على الحوار والأساليب التي يُقدِّم بها الناس أنفسهم بعضهم لبعض.

والكتاب موجَّه لعموم القُرَّاء وعلماء النفس والمنظِّرين الأدبيين والطلَّاب، وفضَّلتُ في كتابته الإيجاز على أن يكون مجلَّدًا ضخمًا، على الرغم مما يحتويه من إحالات إلى أبحاث مختلفة بطريقة تدلُّ على سعة المجال. وقد سُقْت أدلتي الأدبية في الكتاب على هيئة مقتطفات، وأدلَّتي النفسية على هيئة دراساتٍ صُمِّمَت بحيث تتجاوز الآراء المجرَّدة. لكنني ارتأيتُ أن يكون للكتاب نصيب من سمات القصص؛ أي إنني تعمَّدتُ أن يمتاز النصُّ بالتدفُّق السردي، وأن تُؤدي الأجزاء الأولى إلى مدركات لا تتحقَّق إلا مع التقدُّم في القراءة. وأدعوك خلال القراءة إلى ملء بعض الفجَوات بين الفقرات والأقسام المختلفة بطريقتك.

النص الأساسي للكتاب معَدٌّ ليُناسب عموم القرَّاء، ويوجد أيضًا نصٌّ موازٍ في التعليقات الختامية، أستعرض فيه مصادر ما ذكرتُه من أفكار وأدلَّة من الدراسات النفسية، إلى جانب مناقشات أخرى أكثر تخصُّصًا.

استشهدتُ في هذا الكتاب بعدد من الأعمال الأدبية، ولكنِّي أشرت إلى بعضها أكثر من غيره؛ ولهذا تُمثِّل تلك الأعمال جزءًا أساسيًّا من النِّقاش. ورغم أنني لا أقتبس منها داخل النص سوى ما يتَّصل بالموضوع، فباستطاعتك قراءتها كاملة إلى جانب الكتاب. وجديرٌ ذِكْر أنني أدرجتُ لكل عمل من تلك الأعمال التي تكرَّرت الإشارة إليها، عند ذكره لأول مرة، عنوانًا على الإنترنت في التعليقات الختامية يُتيح الوصول إلى نسخة منه مما هو متاح للجمهور.

يظهر على غلاف الطبعة الإنجليزية للكتاب جزء من لوحة يوهانس فيرمير «فن الرسم»، التي وقع اختياري عليها لأنها، مثل كل لوحات فيرمير، تُصوِّر، من وجهة نظري، أحداثًا مسرحية، ولقطات زمنية ثابتة؛ فهي أشبه بالأحلام بما تحتويه من عناصر لها مغزًى، اختيرت لتثير في نفس مُشاهدها ارتباطًا ما بها، بالأسلوب نفسه الذي تُوجِد به الأشياء والأحداث ارتباطاتٍ ذهنيةً لدى القارئ في القصص الخيالية. في هذه اللوحة، الشخصيةُ الأساسية هي الإلهة كليو، مرتدية على رأسها إكليل الغار، وتحمل كتابًا وآلةً موسيقية، مُغْضِيةً عينيها في حياء، ومن خلفها تظهر خريطة، وبالقرب منها طاولة ضخمة تحمل مخطوطًا مفتوحًا وقناعًا. فبمَ توحي هذه العناصر؟ من رَحِم مَشاهد كهذه تولد القصص.

سأخاطبك أحيانًا — عزيزي القارئ — بكلمة «أنت»، وأحيانًا أخرى ستجدني أقول «نحن» وأقصد بها نفسي وإياك معًا.

أتمنَّى لك قراءةً ممتعةً.

الفصل الأول

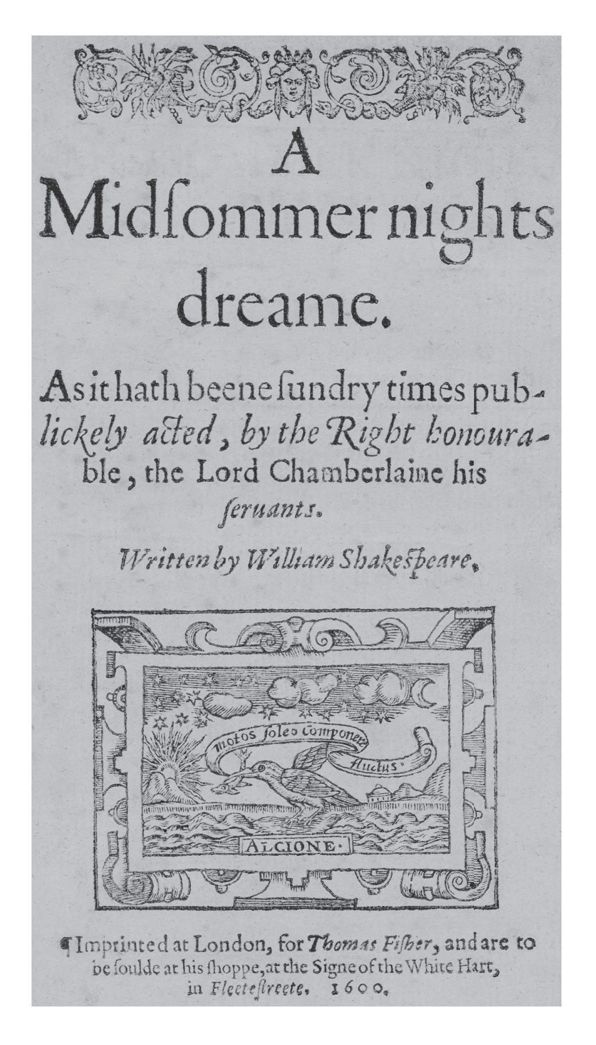
القَصص الخيالي بوصفه حُلمًا

النماذج، صنع العالم، المحاكاة

(١) شكسبير والحلم

كانت كلمة «الحُلم» مهمةً لدى ويليام شكسبير؛ استخدمها في مسرحياته الأولى بمعناها الأكثر شيوعًا، الدالِّ على سلسلة من الأفعال والمشاهد البصرية والمشاعر التي نتخيَّلها في المنام، ونتذكَّرها أحيانًا عندما نستيقظ، كما استخدمها بثاني أكثر معانيها شيوعًا، الذي يُقصد به تمنِّياتنا الحالمة أثناء الصحو (أحلام اليقظة). ثم شرع، بعد عامين أو ثلاثة من مسيرته في الكتابة المسرحية، في استخدامها بأسلوب جديدٍ خفيٍّ، ليُشير بها إلى رؤية بديلة للعالم، تتشابه في جوانب منها مع العالم العادي، وتختلف في أخرى.[١] تبدو الأشياء في رُؤية عالم الأحلام مختلفة عمَّا في العالم العادي.

في شهر ديسمبر ١٥٩٤، أو نحو ذلك، طرأ شيء من التغيُّر على كتابات شكسبير،[٢] كان ما تغيَّر هو تصوُّره للقصص الخيالي. فقد بدأ يؤمن، كما أظنُّ، أن القَصص الخيالي ينبغي أن يضمَّ كلًّا من الفعل الإنساني الظاهر، ورؤية ما يعتمل تحت السطح، فتخطَّت مسرحياته كتابة التاريخ مسرحيًّا؛ كما هي الحال في مسرحية «هنري السادس» بأجزائها الثلاثة، وتخطَّت الترفيه؛ كما في «ترويض الشرسة»،[٣] وصارت أعماله تحتوي بعض عناصر الأحلام. ومثلما تمنَح العينان — الواحدة بجانب الأخرى — للإنسان القدرة على رؤية العالم رؤية ثلاثية الأبعاد، يُتيح لنا شكسبير النظر إلى عالمنا من بُعدٍ آخر، من خلال رؤيتنا العادية له، مصحوبة برؤية أخرى إضافية (رؤية الحلم). وكانت باكورة إنتاجه بعد أن وضع فكرته موضع التنفيذ مسرحيتَيْ «حلم ليلة صيف» و«روميو وجولييت».



A
Midſommer nights
dreame.

As it hath beene ſundry times pub-
lickely acted, by the Right honoura-
ble, the Lord Chamberlaine his
ſeruants.

Written by William Shakeſpeare.

motos ſoleo componere fluctus
ALCIONE

Imprinted at London, for *Thomas Fiſher*, and are to
be ſoulde at his ſhoppe, at the Signe of the White Hart,
in *Fleeteſtreete.* 1600.

شكل ١-١: غلاف طبعة عام ١٦٠٠ من مسرحية «حلم ليلة صيف». (المصدر: مكتبة هنتنجتون، سان مارينو، كاليفورنيا.)

في مسرحية «حلم ليلة صيف» يبدو كما لو أن شكسبير يقول لنا: تخيَّلوا عالَمًا مختلفًا قليلًا عن عالَمنا، عالَمًا نموذجيًّا، عندما نخلد فيه إلى النوم قد يُقَطِّر كائنٌ مشاكس في أعيننا

رحيق «زهرة غربية صغيرة»، فإذا استيقظْنا نقع في غرامِ أولِ مَن نراه. هذا هو ما حدث مع تيتانيا، ملكة الجان. يُقطِّر باك الرحيق في عينيها، وحينما تصحو، تقع عيناها على بوتوم النسَّاج الذي تحوَّل — في عالم الأحلام — إلى حمار، وكان يغني.

تيتانيا:

أرجوكَ يا ابْنَ البشر الرقيق، عُدْ إلى الغناء:
فإن أذنيَّ سحرَتهما ألحانُك!
وعينيَّ استولت عليهما صورتُك،
وقوة شمائلك الناصعة تُثيرني رغمًا عني
فأقول لك، وأقسم: إنني أحببتك من أول نظرة!

(الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٩٥٩) *

* ويليام شكسبير، حلم ليلة صيف، ترجمة محمد عناني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص١٠٢.

هل يمكن القول إننا بدلًا من التفكير في نوع الشخص الذي يمكننا الارتباط به، نقع أولًا في الحب، ثم نتلمَّس في أنفسنا الكلمات والأفكار والأفعال التي تنبثِق من حبِّنا؟[٤]

أعتقد أن مسرحية «حلم ليلة صيف» ساعدت شكسبير في بلْوَرة فكرته عن المسرح بوصفه نموذجًا للعالَم. أيضًا تعتمد مسرحية «روميو وجولييت» التي كتبها شكسبير في الفترة نفسها تقريبًا على الفكرة ذاتها، وإنْ بدرجة أقل وضوحًا؛ تُفتتَح المسرحية باستهلال يبدأ على النحو التالي:

في بلدة فيرونا الحسناء
عائلتان يزِينُهُما كرم المَحْتِد،
تصحو عندهما أحقادُ الماضي الهوجاء،
فيُلوِّث دمُ أهل البلدة أيدي الشرفاء!
لكنْ من أصلاب الخَصْمَيْن الرعْناء
يخرج للنور حبيبان،

تعبسُ لهما الأفلاك وتذيقهما أسواطَ هلاك،
فتُواري في الأرض بموتهما حِقدَ الآباء!
(الاستهلال) *

* ويليام شكسبير، روميو وجوليت، ترجمة محمد عناني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص٥٣.

النموذج شيء اصطناعي؛[٥] ولذا لا يستهلُّ شكسبير مسرحية «روميو وجولييت» بأي شيء تراه في الحياة العادية. يستهلُّها بدخول شخص، من الواضح أنه أحد الممثِّلين، إلى خشبة المسرح ليُخاطب الجمهور في سونيت. والسونيت قصيدة تتكوَّن من ١٤ بيتًا، كلٌّ منها من عشرة مقاطع، ويكون النَّبر على المقطع الثاني من كل زوجٍ من هذه المقاطع. وهذا الأسلوب المختلف في النَّبر يميِّز هذا الشكل من النَّظْم الشِّعري، فيجذب انتباه المستمع؛ لأنك إذا نطقتَ الشعر بهذا الوزن المسمَّى «الأيامبي»، وحرصتَ كذلك على إبراز القوافي قليلًا في نهاية كل بيت، فإن ذلك يُميِّز القصيدة، عند سماعها، من الإنجليزية الدارجة؛[٦] إذ يبدو الوزن «الأيامبي» أقرب إلى ترديد دقات القلب البشري: تي-توم، تي-توم، تي-توم.

تُخبرنا السونيت في بداية «روميو وجولييت» بموضوع المسرحية؛ فهي، مثل «حلم ليلة صيف»، تتناول آثار عاطفة ما، وهي الحب مرَّةً أخرى. إن تهديد السلطات المحلية في عالم الافتراضات الذي تنطوي عليه هذه المسرحية بمعاقبة النِّزالات العلنية بالموت هو تهديد أجوف، والشيء الوحيد القادر على كسر حدة الكراهية هو الحب، وهو، في هذه الحالة، الحبُّ الذي جمع ولدَي العائلتَيْن، وحب الآباء لولدَيْهم. يقول الممثل الذي يُلقي السونيت الاستهلالية إن هذا هو «تفاعل الساعتين الذي يدور على خشبة مسرحنا»، وبمُجرد طرح رؤية مختلفة عن المعتاد، من خلال عالم الافتراضات النموذجي، يستطيع كلٌّ منَّا — نحن الجمهور — أن يتساءل: «ما رأينا؟»

تحتوي فكرة شكسبير عن الحلم في القلب منها على فكرة النموذج، أو التخيُّل القابل للمقارنة مع الجوانب الملموسة من العالم، واتَّسعت لتشمل عنصرين تابَعَ هو بلْوَرتَهما في سائر أعماله.

كان أحد هذين العنصرين هو العلاقة بين الأفعال الظاهرة وبين ما يكمن فيها. ويُشير شكسبير إلى السلوك الظاهر المرئي، مستخدِمًا مجموعةً متنوعةً من الكلمات؛ منها: «الظل» و«الفعل» و«المظهر» و«الشكل» و«التمثيل» (كلمة «الظل» كانت تعني ما تعنيه اليوم،

وكذلك الانعكاس، كما في المرآة).[٧] أما الجوانب الأعمق والخفية من الإنسان، فعبَّر عنها شكسبير بمجموعة أخرى من الكلمات؛ مثل: «الجوهر» و«القلب» و«المعدِن» و«الباطن»، ولكن ليس المقصود بهذا أن السلوك الخارجي خدَّاع مقارنةً بالباطن الذي يُمثِّل الحقيقة؛ فلو كان الأمر كذلك لكان مبُتذَلًا. يصوِّر شكسبير العلاقات بين الظل والجوهر، وتتيح لنا فكرة الظلِّ والجوهر هذه — فكرة الأفعال المرئية بسهولة التي تصحبها لمحات لما يحدث في الباطن — مقارنة الأفعال ومعانيها.

أما العنصر الآخر في مفهوم الحُلم لدى شكسبير، فهو الإدراك، ومن الصور التي يتخذها أن تعتقد إحدى الشخصيات أن شخصًا ما هو في الواقع ما يدلُّ عليه ظاهره، ثم تكتشف أنه شخص آخر. وهي امتدادٌ لفكرة الظل والجوهر، ولكنَّ التركيز هنا ينصبُّ على مَدلولات الإدراك، ومن ثمَّ، فهي خلاصة الفكرة القائلة بأن بعض جوانب شخصيات الآخرين (وشخصياتنا) مستترة.

اسمحوا لي، عِوضًا عن تقديم اقتباسات لا طائل منها سوى إثارة الفضول دون إشباعه، أن أعرض عليكم مقطوعةً كاملةً ووجيزةً من أعمال شكسبير. أتمنى أن نستطيع من خلالها أن نرى كيف تتناغم فكرة الحلم (وفكرتها عن النموذج المبني في التخيُّل، وعنصريه: الجوهر والظل، وعن الإدراك). هذه المقطوعة هي السونيت الشكسبيرية رقم ٢٧.

السونيت رقم ٢٧: قصةٌ في شكل سونيت

مثقلًا بالتعب، عَجِلتُ إلى فراشي،
استراحة الجسد الذي كدَّه الترحالُ،
ولكن تبدأ رحلةٌ جديدة في رأسي
فيشتغلُ بها عقلي بعدما انتهى شغل الجسد،
من مكانٍ قَصِيٍّ تنطلق أفكار،
قاصدةً حَجًّا شغوفًا إلى عينَيكِ،
ويُفنجَلُ جفنان مرتخيان إنهاكًا
ينظران إلى عتمة لا يراها إلا العُمْيان،
لكنْ بخيال روحي أبصرُ
ظِلَّكِ الفتَّان في وسط العتمة العمياء؛
مثل جوهرة بهيَّة هائمة في قلب ليلٍ مذعِر

تُضْفين على الليل البهيم بهاءً، وترُدِّين لوجهه العتيقِ الشبابَ.
واهًا! في النهار جَسدي، وفي الليل ذهني
لكِ، ولي لا سبيل إلى سكينة.

الشاعر هنا بعيدٌ عن وطنه، يأوي إلى فراشه وقد كُدَّ بعمله وسفره، ثم يستطرد، من خلال الاستعارة في البيت الثالث من القصيدة، قائلًا: «رحلة في رأسي.» فكما يزور الإنسان في ترحاله أماكن مختلفة، يزور المرءُ في ذهنه سلسلةً من الأفكار. وفي الوقت نفسه، القصيدة كلها نموذج واستعارة بالمعنى العام، وحُلم صَحْوٍ عريض، يُفكِّر فيه الشاعر في محبوبته بمشاعر ملحاحة.

ورغم أن السونيت تتألف من ١٤ بيتًا فقط، فهي غالبًا ما تكون قصة، أو يمكن اعتبارها قصة مختزَلة في نقطة تحوُّلها. وعادةً ما تحتوي السونيت على نقطة تحوُّل واحدة على الأقل. كما يُتوقَّع غالبًا أن تخلُص إلى خاتمة.[٨]

تقع نقطة التحوُّل الأولى في قصائد السونيت، ما بين البيتين الثامن والتاسع في المعتاد، وينبثق نمط التحول هذا من النوع الأسبق من السونيتات، الذي يُطلق عليه السونيت البتراركية؛ نسبةً إلى الشاعر الإيطالي بترارك، وفي هذا الشكل تُسمَّى الأبيات الثمانية الأولى «الأوكتاف» (الثُّمانيَّة). يليها — بدءًا من البيت التاسع — الأبيات الستة الأخيرة التي تسمَّى «السِّسْتِت» (السُّداسيَّة) — على نحو يشبه تغيير المفتاح أثناء العزْف الموسيقي. وفي هذا الجزء الثاني، ينتقل بنا الشاعر البارع عبر مِفصَل مهمٍّ من القصة، أو يُتيح لنا رؤية الجزء الأول من القصيدة على نحو مختلف. لكنَّ قصيدة السونيت الإليزابيثية تختلف اختلافًا طفيفًا عن تلك البتراركية؛ إذ يقع هذا التحوُّل في البيت الثالث عشر. يقدم شكسبير في سونيته رقم ٢٧، نقطتَيْ تحوُّل؛ إحداهما في البيت التاسع، والأخرى في البيت الثالث عشر.

الأوكتاف في «السونيت رقم ٢٧» وَصْف، كما لو كان في رسالة: «مُثقَلًا بالتعب، عَجِلتُ إلى فراشي …» فور تخمين القارئ أن الشاعر بعيد عن وطنه، وأن القصيدة موجَّهة إلى محبوبة الشاعر، يتضح المعنى. يأوي الشاعر إلى فراشه مكدودًا، راغبًا في النوم، وحينما يرقد في فراشه يسرح بفكره في محبوبته بعيدًا. وربما كانت هذه الرحلة في رأسه استدعاءً لرحلته المادية التي حملته بعيدًا عن محبوبته. ولكن حينما يبدأ القارئ تأمُّل الأمر، لا تبدو هذه الفكرة منطقيةً؛ فلو كان الشاعر يشتاق إلى محبوبته وحسب، لبدا الحنينُ إليها في شعره، أو ربما ذكريات وجودهما معًا، لكن لا وجود لهذا. ولذا، على القارئ أن يُمعن التفكُّر؛ فالشاعر شكا بالفعل أن عمله بالنهار مرهِق، والآن — وهو في فراشه — يصفُ

التفكير في محبوبته بأنه شُغْل (استعارة أخرى)، ليس في هذا وَلَع؛ فالاستعارة توحي بأن هذه الأفكار هي أيضًا مرهِقة.

يتخيَّر شكسبير كلماته بعناية؛ لا يقول «حجًّا متلهِّفًا إليكِ» ولكن «حجًّا شغوفًا إلى عينَيكِ»، ولعلَّ كلمة «شغوفًا» zealous تحمل في طياتها معنى الغيرة أيضًا،[٩] وربما نعتبر أيضًا أن كلمة «شغوفًا» تنطوي على معنى «مجنونًا قليلًا». لماذا يرقد الشاعر بجفنين «مُفَنْجَلَيْن» بينما هما «يرتخيان إنهاكًا»؟ يُحملق في الظلام عاجزًا عن الرؤية. «… ينظران إلى عتمة لا يراها إلا العميان.» فهو يُشبه شخصًا أعمى، لكن أي شيء أعمى هذا الشخص؟

بالوصول إلى البيت التاسع، تشهد الأبيات الستة الأخيرة (السِّسْتِت) تغيُّرًا، أو نقطة تحوُّل تُقدِّم رؤيةً جديدة؛[١٠] يقول الشاعر: «لكن بخيال رُوحي أبصِر.» بأسلوب آخر يقول الشاعر: «كلُّ ما جرى من قبلُ صحيح، الظلام مخيِّم، ولا أستطيع أن أرى، إلا أن …» الشاعر يجد نفسه فجأةً قادرًا على رؤية محبوبته — بوضوح — في خياله، هذا هو ما يحُول بينه وبين النوم. ويأتي في رؤية الشاعر التخيُّلية استخدام شكسبير كلمة «الظل» (الذي يعني الأفعال المرئية الظاهرة)، وتقابُلها الضمنيُّ مع الجوهر (المقصود به شخصية المحبوبة الحقيقية).

المحبوبة جميلة، وهي لذلك «مثل جوهرة»، ولكنْ أُعجِب بالصورة المقابلة: «هائمة في قلب ليل مذعِر!» يرقد الشاعر في فراشه، ويتخيَّل حال حبيبته، لكن ما يراه يُثير ذعره؛ فهو يتخيَّل أن محبوبته ليست في فراشها، وليست نائمةً. المحبوبة تفعل شيئًا آخر، ما هو؟

يحاول الشاعر تغيير أفكاره المفجعة قسرًا، ويقدِّم في البيت الثاني عشر الفكرة الإيجابية الوحيدة في القصيدة عن المحبوبة التي تُضفي «على الليل البهيم بهاءً»، وتردُّ «لوجهه العتيق الشبابَ».

لكن سرعان ما تنسلُّ اللحظة السعيدة بعيدًا مع ظهور نقطة تحوُّل جديدة. أحيانًا ما يُقدِّم نظْم البيتين الأخيرين في السونيت الإليزابيثية ملخَّصًا بليغًا لما سبقهما، وهو ما يتحقَّق هنا في قول الشاعر: «واهًا! في النهار جسدي، وفي الليل ذهني.» ولكننا نرى الآن أن البيتين الأخيرين ليسا مجرد ملخَّص، ولكنهما خاتمة صادمة. «لكِ، ولي، لا سبيل إلى سكينة.» فعلى الرغم من أن الشاعر يُفكِّر في محبوبته كأنها جوهرة تُجمِّل وجه الليل وتعيد إليه شبابه، فهو لا يجد السلوى في رحلة أفكاره الليلية. ما السبب؟ كلمة «لكِ» غامضة؛ إذ يمكن ضمها إلى البيت السابق لتصبح: «وفي الليل ذهني لكِ»، وهذا ما يُشبه تلخيصًا بسيطًا بقدرٍ ما لرحلة ذهنية، لكنَّ البيت الأخير يأتي حاملًا الصدمة: «لكِ، ولي، لا سبيل إلى سكينة»؛ فلا المحبوبة ولا الشاعر يجدان السلام، ولا هو موجودٌ بينهما.

نعلم — ليس من هذه السونيت فقط، ولكن مما يليها من سونيتات أيضًا — أن الشاعر يخشى أن محبوبته لا تُبادله حبًّا بحبٍّ تمامًا، وافتقاده السكينة والاطمئنان قد يكون مبعثه أن المحبوبة قد تكون في فِراشها بالفعل، غير أنها ليست نائمة، ولكنَّها مع شخص آخر، أو قد تكون بالخارج تُزيِّن ببهائها ليلَ محبٍّ سواه. ولهذا فالليل الذي يزدان بالجوهرة ليل مذعِر.

باستطاعتنا أن نعتبر القصص الخيالية وصفًا لأفعال الناس وتفاعلاتهم، وهكذا، في هذه السونيت، يقدِّم لنا شكسبير الأوكتاف بوصفه أفعالًا. في الوقت نفسه، فإن أرفع أنواع القَصص الخيالي هو شيء أشبه بنموذج حُلم (أو يشتمل عليه)، يكشف لنا الجوهرَ الكامن خلف المظهر الخارجي، وفي هذه السونيت، يُظهر السِّسْتِت الشاعر وهو يتساءل في حلم خياله عن حال محبوبته.

هذه قصيدة تتناول أحداث رحلةٍ، وعالَمًا نموذجيًّا من التخيُّل مصاحبًا لها، هي قصيدة عن الظل والجوهر، قصيدة عن إدراك الحقيقة المحتمَلة للمحبوبة. يُقدِّم لنا شكسبير في هذه الصيغة المصغَّرة، وبعمق فكري عجيب، حلمًا مثيرًا، يسْهل إدراكه، عن عالَم نستطيع فهمه، عن الوقوع في الحب، ولكنه الحبُّ الذي يُسهِّد صاحبه خشية ألا يكون الحب مقبولًا أو متبادَلًا.

هذا معنًى ممكن بشأن الشاعر في علاقته بمحبوبته، وهو كذلك معنًى محتمَل لنا نحن قرَّاء هذه القصة–السونيت. هذا هو طرحي للمسألة، فما رأيكم؟

(٢) المقاربة باستخدام الحلم

أفترض في كتابي هذا أن فكرة شكسبير عن الحلم (النموذج الذي ينطوي على أبعاد الظل، والجوهر، والإدراك) تُتيح لنا فهم جوانب مهمة من علم نفس القصص الخيالية. وقد استعرضْتُ «السونيت رقم ٢٧»؛ لأنها توضح، على نطاق مصغَّر، كيفية تطبيق هذه المقاربة. وأمَلي أن أتمكَّن في بقية الكتاب من عرض جوانب أخرى؛ مثل كيفية دخول القصص الخيالية إلى العقل، وكيفية إثارتها مشاعرنا، وتبصرتنا بخبايا نفوسنا ونفوس الآخر، وتلك المتعة التي تمنحنا إياها، وتأثيراتها الجديرة بالاهتمام على القُرَّاء.

غالبًا ما يظن الناس أن كلمة fiction (القصص الخيالية) تعني ما هو غير حقيقي، لكن هذا ليس صحيحًا. تنبثق الكلمة من كلمة fingere اللاتينية التي تعني «يصنع»، وعلى النحو نفسه، تنبثق كلمة poetry (شعر) من كلمة poesis اليونانية التي تعني «يصنع»

هي الأخرى، فالقصص والشعر كلاهما يُبنَيان في التخيُّل، وهما يختلفان عما يُكتشَف، كما في الفيزياء، وعما يحدث كما في الأخبار. القصص الخيالية والشعر ليسا مزيَّفين؛ فهما يتناولان ما يمكن حدوثه.[١١]

أرى أن القَصص الخيالي يكون مسرحًا، وشعرًا سرديًّا، وروايات، وقصصًا قصيرة، وأفلامًا. وهو يدور حول الذوات، وحول النيات وما يطرأ عليها من تقلُّبات، وحول العالَم الاجتماعي.[١٢] وأرى أيضًا أن القصص الخيالية مؤسَّسة في السرد، وهي شكلٌ مميز من الفكر والشعور بشأننا نحن البشر.

(١-٢) الآراء في العصر الفيكتوري

ليست فكرة شكسبير عن القَصص الخيالي بوصفه حلمًا هي الوحيدة المتداوَلة حول طبيعة القصص الخيالية، ولا هي الأكثر شعبيةً، وأظنُّ حقًّا أنها غير معروفة على نطاق واسع.

دعونا نرَ كيف كانت الحال عام ١٨٨٤، حينما نشر هنري جيمس مقالًا في لونجمانز ماجازين بعنوان «فن القصص الخيالي»، ووضَع نظرية مختلفةً جدًّا عن نظرية شكسبير؛ إذ قال إن الرواية هي «انطباع مباشر عن الحياة.» اختلفَ معه روبرت لويس ستيفنسون، الذي كانت رُؤيته أشبه برؤية شكسبير، وبعد أشهُر قليلة من قراءته مقال جيمس، نشر ردًّا في المجلة نفسها، وأطلَق على رده أنه «اعتراضٌ متواضع»، ويوحي عنوانه بأنه كان يعتذر، وربما كان عليه الاعتذار بالفعل؛ لأنه كان على حق (وهو الذي اشتُهر بكتابة قصص الأطفال مثل «جزيرة الكنز»)، بينما كان هنري جيمس مخطئًا (وهو واحد من أعظم الروائيين في العالم). وعلى الرغم من ذلك، ظلَّ المقال الذي كتبه جيمس مشهورًا، بينما ظلَّ رد ستيفنسون مغمورًا نسبيًّا. باستيعاب فكرة شكسبير وستيفنسون يمكننا أن نُصبح أقرب إلى فهم علم نفس القصص الخيالية.

يقول ستيفنسون إن الرواية ليست انطباعًا مباشرًا عن الحياة، بل هي عملٌ فني:

> الحياة بشعة، ولا نهائية، ولا منطقية، ومُباغتة، ومُثيرة للأسى، بينما الأعمال الفنية منظَّمة، ومَحدودة، وتامة بذاتها، ومنطقية، ومُتدفِّقة، وسَلِسة. تفرض الحياة وجودها بطاقة غاشمة كهزيم الرعد المبهَم؛ أما الفنُّ فيأسر الأذن وسط ضجيج الحياة الصاخب بصوتٍ مثل نغمٍ عزفته أنامل عازف حصيف. (ص١٨٢)

الحياة، كما يقول ستيفنسون، تضمُّ قوًى جبَّارة، «فلا نُطيقُ رفع أنظارنا إلى شمسها، وتستنفد آلامها وأمراضها قوانا، وتذبحُنا» (ص١٨١)، لكن الفن مختلف.[١٣] إنه مجَرَّدٌ مثل الرياضيات؛ فالخطوط المستقيمة والدوائر غير موجودة في العالم المادي، أما وقد اختُرعت، فلا نستطيع الاستغناء عنها، إنها توجد في عوالم النماذج، لكن لا غنى عنها في الأنشطة العملية للهندسة؛ حيث تُصمَّم الجسور وتبنَى السيارات. لا شك أن الطرق المستقيمة والعجلات التي استُخدمت فيما ينفع الناس اختُرعت قبل الخطوط المستقيمة والدوائر، والغرض من الخطوط والدوائر في الرياضيات هو أن تُتيح لنا استيعاب الخصائص الأعمق، ومفهوم الاستقامة والطريقة التي تستمد العجلات منها كينونتها من الاستدارة، وتسمح بالحسابات الضرورية في تصميم التقنيات. بالمثل، كان الناس جميعًا، وربما على مدار ملايين السنين، يستطيعون فهم جوانب معيَّنة في سلوك الناس الآخرين، كانوا يرون أن تصرفات الأفراد كانت تنبع أحيانًا من اتِّساقهم الذاتي، ولكن يبدو، في أحيان أخرى، أن عوامل خارجية تؤثر فيهم عندما يُولَعون بشخص أو يجتاحهم الغضب. نتحدث الآن عن الشخصية والعاطفة. وأعمَقُ تطوُّرات أفكارنا عن الشخصية والعاطفة — الأفكار المجردة — تحدُث في القصص الخيالية، أو بمعنى أدق تُصوَّر الأفكار في القصص الخيالية بحيث يمكننا تطويرها في أنفسها وفي حيواتنا.

لماذا نحتاج إلى نماذج؟ لمَ لا نُراقب ما يحدث في العالم الواقعي وحسب، علَّنا نلحظ بعض الأنماط؟ جانبٌ كبير من القصص الخيالية هو من هذا النوع. يُقدِّم هوميروس في «الإلياذة» ما يشبه الآتي: هكذا كانت الحال في حرب طروادة؛ اختلف أخِيل مع أجامِمْنون، ثم مضى عابسًا، وكادت جيوش طروادة أن تهزم اليونانيين جرَّاء ذلك. كانت الأعمال التاريخية من بواكير المسرحيات التي كتبها شكسبير. وهو يوحي بشيء مماثِل، لو أننا كنا هناك لرأينا ما يُشبه هذا، وبعد أن أصبحت لدى شكسبير فكرته بأن المسرح نموذج للعالم، يُقدِّم لنا شيئًا مختلفًا؛ يقول: هل يمكن أن يكون هذا هو ما يعتمل بالفعل تحت سطح الأشياء؟

(٢-٢) فكرة الحلم

يتحوَّل شكسبير، بدءًا من عام ١٥٩٤ تقريبًا فصاعدًا، إلى منح العناصر المجرَّدة الأهمية المحورية فيما يكتبه، فالشيء الكامن تحت السطح الذي يُصوِّره هو علامة ضمنية على

طبيعة الأشخاص ومآلهم، ولا يمكن المرء فهم هذا وذاك دومًا من خلال الأفعال الظاهرية، ولكن إذا بدأتَ ترى النوع الأعمق من التحوُّل، الذي تُلمِّح إليه النماذج، فسيمكنك أن تبدأ فهم حقيقة الأمور على نحو أوضح.

لم يبتكر شكسبير فكرةَ أن المسرح نموذج للعالم، ولكن حينما رأى أهميتها، أصبحت قويةً لديه، وربما حثَّه على استخدامها (الفيلسوف الهولندي) إراسموس الذي كان له أثر عظيم عليه. في كتاب إراسموس الأشهر «في مديح الحماقة» تنهض فولي، وهي امرأة، وتلقي خُطبةً في مديح نفسها، وهذا من أحمق الأفعال، والحماقة عاطفة، وتشرح في خُطبتها كيف أنه على الرغم من أن كثيرًا من الناس الجادِّين؛ كالسياسيين والمعلمين والمثقَّفين، يُقدِّمون أنفسهم على السطح، وكأنهم لا يتصرفون إلا بدافع من الحكمة، فهم يتصرَّفون في الواقع، في أغلب الأحيان، من تلقاء مشاعرهم التي تسيطر عليهم؛ أي من منطلق المصلحة الشخصيَّة، ومثالُ ذلك الرغبة الملحة في الاستعلاء على الآخرين، تفاخُرًا عليهم؛ لصحَّة آرائهم، بالمقارنة مع المخطئين، أو الإصرار البائس على أن يكونوا محطَّ الاهتمام. ومثلُ هذه المشاعر ليس جديرًا بالإكبار، وغالبًا ما يفضِّل الناس إبقاءها تحت السطح. تقول «فولي»:

> يُقِرُّ جميع الأطراف بأن المشاعر ملعب الحماقة، ولا شك أنها العلامة الفارقة بين الحكماء والحمقى؛ إذ الحكماء يُحرِّكهم المنطق، بينما الحمقى تدفعهم مشاعرهم، إلا أن تلك المشاعر لا ينحصر دورها في إرشاد هؤلاء ممَّن يندفعون تجاه أبواب الحكمة، بل إنها المحرِّك والدافع لممارسة كل فضيلة. (ص٢٩)

بهذه الكلمات تسخر فولي، إلى حدٍّ ما، من جهود إراسموس نفسه العلمية، لكن إراسموس يهدف كذلك من خلال كتابة هذا العمل الساخر إلى تعقُّب فكرةٍ أعمق؛ وهي أن الأشخاص الذين يعترفون بمشاعرهم ويفهمونها، إنما يُتيحون لأنفسهم الفرصة لاجتناب الزَّهْو بأهميتهم المستمَدة من تعليمهم، أو بمنطقهم السديد حول ما ينبغي أن تئول الأمور إليه، ومثلُ هؤلاء طالما كانوا قادرين على أن يعيشوا عيشَ سماحة أو تقوى. وعلى النهج نفسه، كتبت جورج إليوت في روايتها «ميدل مارش»: «إن صلاحنا يعتمد على رقيٍّ مشاعرنا وسعتِها» (ص٥١٠).

ولعلَّ شكسبير لحظَ في قراءته كتاب «في مديح الحماقة» فكرة إمكانية استغلال شيءٍ مصطنَع — سخرية — في الإشارة إلى ما هو حقيقي تحت السطح.

ظلَّ روبرت لويس ستيفنسون منشغلًا بطبيعة القصص الخيالية، حتى بعد مرور أربعة أعوام على ردِّه على مقال هنري جيمس، فكتب مقالًا عن الأحلام، قال فيه:

> ما الماضي إلا نسيجٌ واحد، سواءٌ أكانت خيوطه من نسج الخيال أم محبوكة حقيقية، وسواء أتجسَّدت أحداثه على أرض الواقع أم شوهدت فقط على خشبة ذلك المسرح الصغير الذي نقيمه داخل عقولنا، ونترك أنواره مضاءةً طوال الليل، بعدما يُسدِل الليل سُدولَه ويتغشَّى بقية أعضاء الجسد الظلام ويغلبها النوم. (ص١٨٩)

ثم استطرد ستيفنسون أنه طالما كان من الحالمين، وأن أفضل أفكار قصصه راودته في أحلامه؛[١٤] ولهذا، فإنها لم تكن انطباعًا مباشرًا، ولكنها كانت، شأنها شأن الفنون الأدبية، نوعًا من الحلم.

يصوِّر شكسبير في بدايات مسرحيته «روميو وجولييت» الشابَّ روميو وقد رأى فتاة في الجانب الآخر من القاعة لا يعرف عنها شيئًا، هي جولييت، فما يكون من روميو سوى أن يعبر القاعة — بجرأة — ويلمس الفتاة، وبعدها يبدأ في الحديث. تنتظم الأبيات التي يتبادلها روميو وجولييت في حوارهما في هيئة قصيدة سونيت، هي الثانية في المسرحية، ولكنَّ شكسبير يستخدمها هذه المرة لغرضها التقليدي، ألا وهو التعبير عن الحبِّ. وتبدأ القصيدة كما يلي:

روميو:

> عفوًا لَئن كانت يدِي تلك الأثيمة
> قد مسَّت الحرمَ المقدَّسَ في يديكِ فدنَّسَته،
> فلربما لي أن أزيلَ خطيئةً بخطيئةٍ عذبة؛
> إذ إن لي شفتين كالحُجَّاجِ حَمراوينِ من فرطِ الخجل،
> وهما إذا طَبَعَا هنالكَ قبلةً مستعذَبَة
> فلرُبَّما مَحَوا خشونةَ ملمسِ الأيدي.

(الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٧١٩)*

* ويليام شكسبير، روميو وجولييت، ترجمة محمد عناني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص١٠٢.

يقول روميو لجولييت إنه يراها نُصْبًا لقدِّيسة يستطيع المجيء إليها حاجًّا للتعبُّد، طالبًا الإذن بلمسها وتقبيلها.

وهنا — كما في «حلم ليلة صيف» — نجد فكرة أن عاطفةً تمارِس تأثيرها علينا بدفعنا في اتجاه نوعٍ معيَّن من العلاقات مع شخصٍ بعينه. وفي حالة روميو، هذه العاطفة هي الهيام. ولكن ألا يمكن للعوالم النموذجية أن تساعدنا في رؤية كيف تعتمل العاطفة تحت السطح؟ ثم ألا يمكن لهذه الفكرة أن تساعدنا على فهم طريقة عمل القصص الخيالية؟

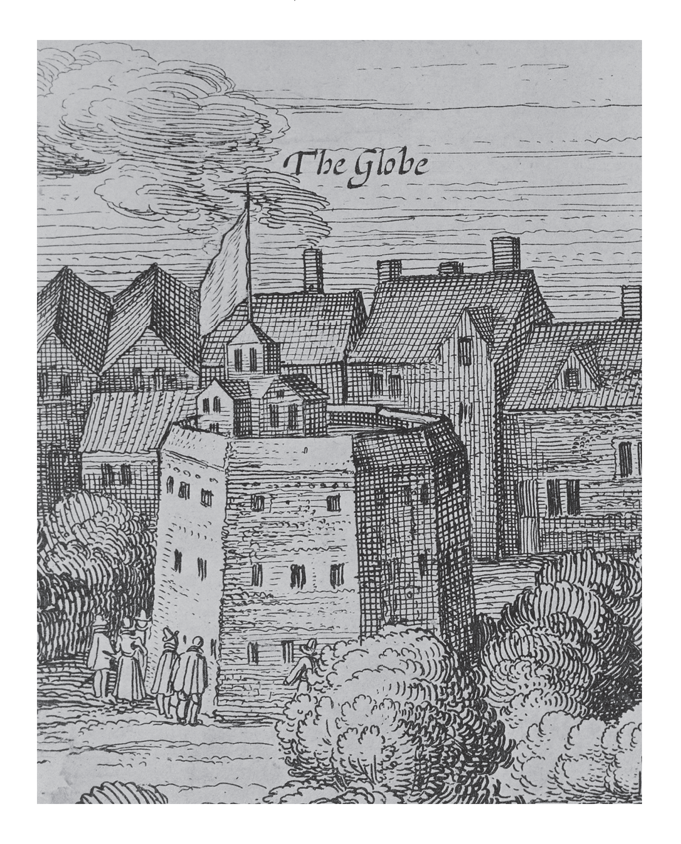
كثيرًا ما يدَعنا شكسبير نطَّلِع أيضًا على شيءٍ من طريقة تفكيره هو؛ مثلما يفعل في «حلم ليلة صيف» عندما يأتي بكلمة «فانتازيا» (أي: «أحلام») على لسان ثيسيوس، ثم يجعله يقول:

> وأما عينُ الشاعر التي تدورُ في حماسٍ رهيف
> فهي تهبطُ من السماء إلى الأرض،
> ثم تصعدُ من الأرض إلى السماء،
> وبينما يُجسِّد التخيُّل صورَ المجهول،
> يُشكِّلُها قلمُ الشاعر، ويجعلُ لهباءِ العدمِ،
> مكانًا في الوجودِ، ويمنُحه اسمًا محددًا.
>
> (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٨٤٣)*

* ويليام شكسبير، روميو وجوليت، ترجمة محمد عناني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص١٥٨.

كان الدافع وراء تسمية المسرح الذي كان شكسبير أحد مالكيه باسم «ذا جلوب» (أي، العالَم) هو فكرة أن المسرح نموذجٌ للعالم، وكان شعاره المكتوب باللاتينية يعني «العالم كلُّه خشبة مسرح» (مسرحية «كما تشاء»، الفصل الثاني، المشهد السابع، البيت ١٠٣٧).

وتتواصل هذه الأفكار — المسرح باعتباره نموذجًا للعالم، بعناصره: الظل والجوهر والإدراك — طوال مسيرة شكسبير الأدبية، ويقوم عليها، على سبيل المثال، بناء مسرحية «هاملت» التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٠ تقريبًا، وقُدِّمَت على خشبة مسرح «ذا جلوب» بعد إقامته بفترة غير طويلة. وليست مسرحية «هاملت» بذاتها نموذجًا، ولكنَّ شكسبير يُقدم لنا — ربما ليشرح آلية عمل المسرحية الأصلية — مسرحيةً داخل المسرحية، الغرض الدرامي فيها أن يستعرض هاملت علنًا أمام نفسه وأمام الآخرين، وأمام كلوديوس، ما كان يدور تحت السطح.[١٥]



شكل ١-٢: مسرح فرقة شكسبير المسرحية «ذا جلوب»، من منحوتة من إبداع فيسور. (المصدر: المكتبة البريطانية، لندن، المملكة المتحدة/© مجلس المكتبة البريطانية. جميع الحقوق محفوظة/ مكتبة بريدجمان آرت.)

إن عنصر الظل والجوهر هو المفتاح لقراءة أول حديث طويل لهاملت في المسرحية، وفيه يُجيب عن سؤال أمه عن السبب في «مظاهر» الأسى البادية عليه، واسترساله في الحداد على والده الراحل، فيُجيب هاملت بأنه لا يعرف «المظاهر». ارتداء السواد والتنهُّد والبكاء جميعها أشكال خارجية، ويصفها معتبرًا إياها:

... أفعالًا يؤديها الرجال،
ولكن ما يجيش بصدري يتجاوز رسمه،

وما هذه إلا زخارف الأسى ولباسه.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، البيت ٢٧٩)

أما عنصر الإدراك فيتخلَّل مسرحية «هاملت»؛ يُدرك هاملت حقيقة كلوديوس، ومن بعدها الحقيقة الأشد إيلامًا عن أمه، وكذا حقيقة أصدقائه، بل وحقيقته هو نفسه، والأهمُّ من ذلك كله أننا نحن الجمهور نتوصَّل من خلال المقابلة بين أفعال هاملت وباطنه إلى إدراك أشياء عن حقيقتنا نحن.

(٢-٣) المحاكاة

ظهرت فكرة احتواء القصص الخيالية على نماذج قبل شكسبير بفترة طويلة؛ فالفكرة الأساسية لهذا المفهوم حاضرة في الكتاب الذي يُعتبَر في الغرب أساسَ كلٍّ من نظرية الأدب التخيُّلي وعلمِ نفسِه، وهو كتاب أرسطو «فن الشِّعر». والمصطلح الذي يدور حوله كتاب أرسطو هو «المحاكاة»، ويُقصد بها العلاقة بين أحد الأعمال الأدبية والعالَم. استلهم أرسطو مفهوم «المحاكاة» من أستاذه أفلاطون الذي ناقَش المبدأ بإسهاب في كتابه «الجمهورية». لقد كانت الترجمة شبه الدائمة لمُصطلح mimesis اليوناني إلى الإنجليزية هي «تقليد» أو «نسخ» أو «تمثيل» وما شابه ذلك، وهو المعنى الذي قصَده هنري جيمس في مقاله «فن القصص الخيالي» بقوله: «انطباع مباشر»، وهذا هو الجانب السردي الذي استخدمه هوميروس في تصوير أحداث حرب طروادة، واستخدمه شكسبير في تصوير الأحداث السياسية في مسرحياته التاريخية الأولى في سلسة مسرحيات «هنري السادس».

ثمَّة صنف كامل من الفن التمثيلي؛ فبإمكان القصص الخيالية أن تُقلِّد أو تُمثِّل شيئًا ما كما تفعل المرآة تقريبًا، ولعلَّ هذا هو ما دار بخَلَد هاملت عندما كلَّف الفرقة المسرحية المتنقِّلة التي زارت البلاط الملكيَّ في إلسينور بمهمة «رفع المرآة في وجه الطبيعة» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ١٨٩٦). ولعلَّه كان مهتمًّا في الوقت نفسه برفع المرآة ليرى كلوديوس نفسه كما يراه الآخرون.

وفي وقتٍ أحدث، صارت الصور الفوتوغرافية وتسجيلات الفيديو، بطبيعة الحال، رموزًا لنسخ الأحداث وتمثيلها على نحو دقيق. وبالمثل، يستطيع كاتب القصة الخيالية الواقعية مضاهاة الجمادات والأحداث والأشخاص في العالم الخيالي بالجمادات والأحداث والأشخاص في عالَم الواقع، تمامًا مثلما يستطيع العالِم أن يدرس التناظر، أو انعدام

التناظر، مع التوقُّعات المستخلَصة من نظريةٍ ما، ومن الملاحظة الدقيقة للعالَم الواقعي. فإذا ما شاهدْنا فيلمًا مأخوذًا عن إحدى روايات جين أوستن قد نتساءل: «أحقًّا كان هذا طراز الملابس منذ مائتي عام؟»

لا بأس بأن يكون الشعر أو القصص الخيالية قائمة على التمثيل أو على التقليد. حسنًا، لا بأس كبيرًا بذلك، غير أن الوضع على حاله هذه لا يُمثِّل سوى نصف الحقيقة، بل أدنى من ذلك. يقول ستيفن هاليويل إن كلمة mimesis اليونانية لها مجموعة معانٍ أخرى لا تلقى الاهتمام نفسه، بل ويُغَضُّ الطرف عنها أحيانًا. ويسعنا تصوُّر أن هذه المجموعة الأخرى هي ما كان شكسبير وروبرت لويس ستيفنسون أكثر اهتمامًا بها، وكانا محِقَّيْن لأنها أشمل. هذه المجموعة الثانية من معاني المحاكاة بوصفها حلمًا، تتعلق بصنع العالم، وبناء النموذج، وبالتخيُّل، وبإدراك ما يعتمل تحت السطح؛ يقول هاليويل:

> باختزالها إلى ثنائية تبسيطية ولكنها بنَّاءة، يمكن وصف هذه التنويعات من نظرية المحاكاة وتوجُّهها باعتبار أنها تُجمِل فارقًا بين مفهومين للتمثيل الفني؛ وهما (تصوُّر) «تقديم انعكاس للعالم» (الذي تمثل المرآة الرمز الاستعاري الشائع له، وإن كانت رمزًا بعيدًا عن البساطة)، مقابل تصوُّر «محاكاة العالم» أو «صنع العالم». (ص٢٢)

يتشابه الكتاب الذي تقرؤه الآن والعديد من كتب النظريات الأدبية في تمحوره حول فكرة «المحاكاة» لدى أرسطو؛ فأنا أركِّزُ على عنصر «محاكاة العالم» أو «صنع العالم»؛[١٦] لأنني أعتقد بضرورة إعطاء الأولوية لتحليل هذه الفكرة ابتداءً، ولأنني أظن أنها تُقدِّم رؤًى أعمق فيما يتعلق بعلم نفس القصص الخيالية.

والمقصود بفكرة «تقديم انعكاس للعالم» الفنية هو وجود تماثُل بين عناصر العمل الفني وعناصر الحياة العادية. وهذا صحيح إلى حدٍّ ما؛ إذ قد تتماثَل شخصياتُ مسرحيةٍ ما مع أناس تعرفهم، لكن لا يوجد تماثُل في مسرحية «حلم ليلة صيف» بين رحيق الزهرة الغربية الصغيرة وأي مستحضَر صيدليٍّ معروف في عصر شكسبير أو في عصرنا، ولا يُحتمَل أن تُخبرك الصحف بشخص مشابه لتيتانيا، ملكة الجان، ولا يُحتمَل بتاتًا أن يتحوَّل أحدُنا فجأةً إلى حمار. عالم الأحلام لا يقوم على المماثَلة التفصيلية بين شيء في العالَم النموذجي وشيء في العالم العادي. أما الفكرة الثانية لكلمة «المحاكاة» — فكرة «محاكاة العالم» أو «صنع العالم» — فتعمل ببنًى أكبر، وتعتمد على التماسك بين عناصرها أكثر مما تعتمد على

التماثل بين عناصر معيَّنة في النموذج وعناصر في العالم العادي. وهذا النمط من المحاكاة مؤثِّرٌ؛ لأن العلاقات بين أشياء معيَّنة في العالم النموذجي، تماثل العلاقات بين أشياء معيَّنة في العالم المألوف (قد لا يكون صنع العالم هو الاصطلاح السليم في هذا السياق). وهو مؤثِّر بسبب إظهار بِنْيَة علاقية في العالم النموذجي، لدرجة أننا نرى تماثُلها مع بنْيَة علاقية أخرى في العالم الواقعي؛ فالعلاقة بين الناس حينما يقعون في الحب في عالم الحُلم، تُشير إلى علاقة محتمَلة بين الناس الواقعين في الحب في العالم الواقعي.

حسنًا، قد تقول إن اعتبار المسرحية نموذجًا فكرة جيدة تمامًا، ومع ذلك تتساءل: كيف تختلف قطرات رحيق الزهرة الغربية الصغيرة المقطَّرَة في عين شخص ما عن سهْم كيوبيد؟ أحد هذه الفروق في رأيي أن فكرة سهم كيوبيد ابتُذِلَت بالفعل في زمن شكسبير، أما رحيق الزهرة، وفكرة أن تقع في غرام أول مَن تراه عندما تستيقظ في مسرحية «حلم ليلة صيف» فيُعيدان عنصر المفاجأة والاندهاش إلى عفوية الحب، ويُثيران الانتباه، ويُعيدان إلى الفكرة غرابتها.[١٧]

يواصل شكسبير في «روميو وجولييت» إضفاء أفكار غير مألوفة بشأن العواطف. سنكون قد فكَّرْنا من قبلُ في صعوبة السيطرة على النفس عند استشعار عاطفة قوية. يوضِّح شكسبير في «روميو وجولييت» كيف يعجز حتى أمرٌ صريح، يعاقَب مخالِفُه بالإعدام، صادر من حاكم فيرونا عن مساعدة عائلتي كابيوليت ومونتاجيو وأتباعهما على وضْع حدٍّ لكراهية بعضهم بعضًا. ما يصنعه شكسبير من هذا مفاجئ وجديد، ويظل كذلك جديدًا، بل مذهلًا، في العلاج النفسي؛ ألا وهو افتراض أنه عند وقوع شخْص ما في أسْر عاطفة قوية، فإن هذه العاطفة لا يتسنَّى تغييرها إلا بعاطفة أخرى؛[١٨] فالكراهية التي تحملها كلٌّ من العائلتين للأخرى لا تتغيَّر إلا بعاطفة أقوى منها، هي ما يحمله الآباء من حبٍّ لأبنائهم. هذه فكرة بليغة، فكرة مذهلة تظهَر مع تعمُّقنا في محاولة إدراك المعاني الكامنة تحت سطح الأفعال الخارجية.

وقد تقول أيضًا إنه إذا كان المسرح حلمًا، فهل معنى هذا أنه فانتازيا محضة؟ والجواب هنا بالنفْي؛ فنحن نحيا في عصر يأخذ فيه جانب كبير من الفن القصصي النمط الواقعي، وعندما نذهب إلى السينما نجد أن أغلب الأفلام الدرامية والكوميدية تُصوِّر شخصيات تبدو أفعالهم (في الظاهر) شبيهةً بما نألَفه في حياتنا وفي حيوات مَن نعرفهم، وهي بذلك تحتوي على جانب قويٍّ من مفهوم «المحاكاة» بمعنى التقليد، وكذلك مسرحية «روميو وجولييت» هي صورة واضحة لعالم عائلتين في فيرونا، لا يختلف عن الواقعية التي تتَّسم بها دراما

الأفلام الحديثة. أما مسرحية «حلم ليلة صيف» فهي فانتازيا صريحة. إذًا، المهم هو التأثير؛ فإن كل تعبير فني حقيقي، في رأيي، لا يستهدف مجرد تصوير سطح الأشياء، ودائمًا ما يحمل لمحةً تجريدية، والمسألة تتلخَّص بما إذا كان باستطاعتنا رؤية عالمنا اليومي على نحو أعمق، من خلال إجراء تغيير في وجهة نظرنا، أو جعْل المألوف غريبًا باستخدام عالَم مصوَّر بأسلوب فني.

أعاد شكسبير، في مسرحيته «حكاية شتاء»، عرض فكرتَي الحب والموت اللتين عالجهما في «روميو وجولييت»، ولكن مع نهاية سعيدة: مشهد يتجلى فيه عنصر الإدراك؛ حيث يتَّضح أن تمثال (عمل فني) هيرمَيوني (التي يقضي الملك ليونتيس ١٦ عامًا من عمره ندمًا على أنه أدانها وتسبَّب في موتها) هو هيرمَيوني الحقيقية حيَّةً.

بمجرد أن أصبح لدى شكسبير فكرته عن الأحلام (أو النماذج)، بأعمالها في الظل والجوهر، ونتائجها في الإدراك، لم يزل يعاودها المرة تلْو الأخرى، لا يكتفي بتكرارها، ولكنه يزيدها استكشافًا في كل مرة.[١٩] ولم يزل في استكشاف لهذه الأفكار حتى في مسرحية «العاصفة» التي كتبها في نهايات مسيرته الأدبية:

بروسبيرو:

... ممثلونا هؤلاء
كانوا جميعًا أرواحًا كما قلتُ لك،
وتبخَّروا واختفَوا كالسراب.
وكما هي هذه الرؤية الخيالية الواهية،
الأبراج ناطحاتُ السحاب، والقصور البهية،
والمعابد المهيبة، والأرض العظيمة نفسها،
وكل ما تحمله، مصيرُها إلى الانحلال،
وكما تلاشى هذا الحفل الوهمي،
لن يتركوا خلفهم أثرًا. إنما نحن في حقيقتنا
مثل الأحلام، وحياتنا الوجيزة
تنتهي في غفوة.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٨٧٧)[٢٠]

إن فكرة الحلم (النموذج، والظل والجوهر، والإدراك) التي تبلورت لدى شكسبير محكَمَة للغاية لدرجة أنها تنطبق على القَصص الخيالي بأنواعه: الشعر والمسرح والرواية والقصص القصيرة والأفلام. وبعد مرور مائتي عام على وفاة شكسبير، تأمَّلَ صامويل تايلور كولريدج الفكرة من جديد في رحلة له إلى جزيرة مالطا، ودوَّن في مفكَّرته أن «الشعر حلم ممنطق يُحاول خلْق صور متعدِّدة من مشاعرنا» (ص٦٦).[٢١]

عندما تبلورت لدى شكسبير فكرته بأن الدراما حلم، رأى أن بإمكانه خلق عوالم جديدة على خشبة المسرح، تختلف اختلافًا مشوقًا عن العالم العادي، ولكنها يمكن أن توازيه في التخيُّل؛ بمعنى أنه إذا حوَّل بعض الأمور البشرية، مثل عاطفة الحب، فأكسَبَها خصائص عالم آخر متخيَّل وغير مألوف، فإن هذا يُتيح لنا، نحن الجمهور، الفرصة للمقارنة بين عالم الحلم والعالم العادي. ويمكننا من خلال هذه المقارنات أن نركِّز على أمور يحجبها التعود عن أذهاننا. وعلى الرغم من أن بعض تفاصيل عالم الحلم، كقصائد السونيت والجنِّيَّات والجرعات السحرية، بعيدة كل البُعد عن أي شيء مما يحدث في عالمنا المعتاد، فأمور أخرى، مثل الشخصيات والعواطف، تعْبُر بيُسْر الحدَّ الفاصل بين عالم النموذج والعالم المعتاد، وتخضع في عبورها هذا لصورٍ من التحوُّل تكشفها لنا وتتيح لنا إدراكها.

تزخر اللغة بالكلمات الدالة على الوظيفة التخيُّلية؛ مثل: الحلم، والنموذج، والمحاكاة، والاستعارة، والتشبيه، والمضاهاة، والنظرية، والرمزية، والحكاية الرمزية، والمخطَّط الذهني، والمباراة. وجميعها تتعدى أشكال المضاهاة المباشرة، كما في النقل والتقليد، بل إنها تشمل عوالم متخيَّلةً كاملةً.

(٣) القصص الخيالية والمحاكاة

«الحلم» استعارة مناسبة لوصف القصص الخيالية؛ لأنه أمرٌ عرَفه أغلبُنا، ونعلم أن الأحلام تختلف عن العالم العادي على نحو أو آخر، ونعلم أيضًا أنها من صُنعنا. فهي ليست انطباعًا مباشرًا عن العالم، كما أنها ليست خاليةً من المعنى.

ظهرت بدايات المفهوم الذي تبنَّاه شكسبير عن الحلم في العصور الوسطى، حين كانت الرمزية مبدأً أساسيًّا من مبادئ الأدب، وهذه ترجمةٌ لأبياتٍ ترجع إلى العصور الوسطى، كُتِبَت باللاتينية، وتصف عناصر النص الأربعة:

يُنبئ الحَرْفي بما حدث،
والرمزي بما يُعتقَد،

والأخلاقي بما ينبغي فعله،
أما الرُّوحي فيهدي السبيل.

شرح دانتي هذه الفكرة في «الوليمة». يُقدَّم الحب بين الرجل والمرأة في أشعار دانتي باعتباره رمزًا لحبِّ الإله لخَلقه، ونستطيع، من خلاله، أن نفهم جزءًا يسيرًا من حبِّ الإله لنا، نحن مخلوقاته، استنادًا إلى خبرتنا المحدودة بالحبِّ البشريِّ في العالم المعتاد.

تشابه مفهوم الحلم لدى شكسبير مع مفهوم الرمزية في العصور الوسطى، الذي لا بد أنه كان يعرفه. ولكن بينما كان مفهوم الرمزية يُستخدَم في العصور الوسطى تمامًا كما استخدمه دانتي، من أجل إيجاد نسق تأمُّلي للرمزية الدينية والأخلاقية،[٢٢] توجَّه شكسبير، في مفهومه، نحو استكشاف الظلِّ-الجوهر، الأمر الذي يؤدي إلى إدراك حقيقة الآخرين وحقيقة الذات في عالمنا هذا.

وإذا أردنا الحديث عن مفهوم الحلم من المنظور اللغوي، نقول مثلًا «الاستعارة بالمعنى العام» أو «الاستعارة الممتدَّة»، أو يمكن استخدام لفظ شاع استخدامه في النظريات الأدبية وهو: «التخيُّل».

ويمكننا تتبُّع الفكرة بدءًا من عنصر صنع العالم في «المحاكاة»، مرورًا بمفهوم الرمزية في العصور الوسطى، وصولًا إلى مفهوم الحلم لدى شكسبير، وحتى وقتنا الحالي. أما علماء النفس فيستخدمون استعارتين دلاليتين للتعبير عن هذه الوظيفة، وهما: «النموذج»، و«المحاكاة». وقد استخدمتُ بالفعل فكرةَ النموذج، ولكنَّ المحاكاة أكثر تطورًا منها. أما القصص فهي أشكال من المحاكاة لا تُطبَّق على الكمبيوترات ولكن في العقول. والمحاكاة استعارة مناسبة؛ لأنها تُشير ضمنًا إلى تكوُّنها من أجزاء، قد نعلم كيف يعمل كل جزء، في الأمور المعقَّدة، ولكننا قد نحتاج إلى وسيلة مثل المحاكاة لمساعدتنا على رؤية كيف تعمل تلك الأجزاء مجتمعة.[٢٣]

أعرف أن المحاكاة ليست استعارةً جيدةً من وجهة نظر بعض الناس الذين يرتابون في الكمبيوترات. لكني — مع الاعتذار لهؤلاء — أنوي استخدام هذه الاستعارة تحديدًا في مواضع متنوعة؛ لأنها تُتيح لنا ملاحظة استمرارية ما في الشواغل والبدهيات، بدءًا من أرسطو، مرورًا بشكسبير، وانتهاءً إلى علم النفس الحديث وأبحاث الدماغ.

غالبًا ما نرغب في التعبير عن عنصرَي «المحاكاة» من تمثيل وبناء للعالم معًا، ولتحقيق ذلك المعنى المشترك، قد نحتاج إلى الاستعانة بمزيد من الاستعارات، أو ربما لا يوجد أفضل مما فعل إنجمار بيرجمان في فيلمه «فاني وألكسندر»، حين جعل شخصية أوسكار إيكدال

— مدير الفرقة المسرحية في بلدة صغيرة — يُلقي خطابًا، خلال حفل رأس السنة الذي تُقيمه الفرقة، على سكان العالم الصغير القائم داخل جدران المسرح، يقول: «في الخارج، يوجد العالم الكبير، وأحيانًا، يتمكَّن العالم الصغير من تقديم انعكاس للعالم الكبير؛ بحيث نستطيع رؤيته بوضوح أعلى.»

لذلك، سوف أستخدم كلمات وعبارات مثل «حلم» و«فانتازيا» و«تخيل» و«استعارة بالمعنى العام» و«رمزية» و«محاكاة» وغيرها بما يتناسب وما أرمي إليه.

وبالنظر إلى القصص الخيالية باعتبارها بناءً للعالم، وتقديم انعكاس له، نستطيع استيعاب شيءٍ من التأثير النفسي الذي يحدث عندما نتفاعل مع القصص بوصفنا قراء أو أعضاء في جمهور، وكذلك استيعاب شيء مما نعمله بوصفنا مؤلِّفين ومُؤدِّين.

(٣-١) القصص الخيالي: النسخة الشخصية

إذا تأمَّلْنا مفهوم «المحاكاة» باعتبارها صنعًا للعالم إلى جانب معناها الآخر باعتبارها تقديم انعكاس للعالم، نجد أن فكرتنا عما نعمله باعتبارنا قرَّاء وأعضاء جمهور قد تتغيَّر. في هذه الحالة لن نكتفي بالاستجابة للقصص الخيالية (كما قد يوحي به مفهوم استجابة القارئ)، أو تلَقِّيها (كما قد تُفيد به دراسات التلقِّي)، أو تذَوُّقها (كما في التذوُّق الفني)، أو السعي لمعرفة تأويلها الصحيح (كما يبدو أحيانًا أن النُّقاد الجُدد يوحون به). فنحن نصنع نسختنا الخاصة من القصة، حُلمنا الخاص، وأداءنا الخاص.[٢٤] نُطبِّق محاكاةً خاصَّةً في عقولنا، ونصنع، باعتبارنا شركاء الكاتب، نسخةً تستند إلى خبرتنا نحن فيما يتعلق بظاهر الأمور في الحياة، وكيفية فهمنا لمعانيها الأعمق.

الفن لا يدفع بالناس تجاه خلاصة بعينها بصفة عامة، ولكنَّه يفتح المجال للأفكار والمشاعر حول موضوع مشترك — وهو العمل الفني — بأسلوب يُتيح احتمالات متعددة للفهم،[٢٥] ومعظم مسرحيات شكسبير تطرح مجموعةً من الظروف أمام الجمهور، وتسألهم: ما رأيكم أنتم؟

في تجسيدٍ موفَّق ورائع لفكرة المحاكاة الأدبية، استعرض ديفيد لودج نصَّين متشابهَين؛ أحدهما أكاديمي ينتهي إلى خلاصة، وهو مقال بعنوان «الوعي والرواية»، والآخر ذو نهاية مفتوحة بدرجة أكبر، وهو رواية بعنوان «تفكير». كلاهما يتناول العلاقة بين علم النفس والقصص الخيالية. أما المقال فيستعرض الأفكار بأسلوب علمي، وأما الرواية

فتسمح للقارئ بالتَّماهي مع أحد علماء علم النفس المعرفي في محاكاة لعملية إجراء أبحاث حول الوعي، فأيُّهما أفضل؟

لا تقتصر المهمة، من وجهة نظر الكُتَّاب والمؤدِّين، على نقل الطبيعة كما هي، أو تقليد الحياة، أو تقديم انعكاس لصورة العالم بدقة، على الرغم من أهمية هذه العناصر دائمًا تقريبًا، لكنَّ المهمة من وجهة نظرهم هي دعوة القارئ أو عضو الجمهور إلى إنشاء حلم، وهي تقديم الإشارات للقارئ لتدبُّر صورة رمزية ما، وتقديم التعليمات لصُنع العالم، بما يساعد على جعل المحاكاة تبدأ وتستمرُّ بذاتها.

عند إخراج نموذج الحلم والتعبير عنه في نصٍّ مكتوب، أو تجسيده في أداءٍ على خشبة مسرح، فإنه يكون قائمًا في مكان متوسِّط؛ إذ يقع في منتصف الطريق بين العالم والعقل، وعندما نقبل — نحن القراء أو أعضاء الجمهور — هذا الكيان المتوسِّط، فإننا نُكوِّن منه أداءً عقليًّا خاصًّا بنا؛ استنادًا إلى نماذجنا العقلية، ونربط بين ما يحدث في النموذج وبين جوانب من أنفسنا ومن ذكرياتنا ومن همومنا.

(٣-٢) تمثيل النماذج في الدماغ

في عام ١٩٩٦ توصَّل فريقٌ من الباحثين بقيادة جياكومو ريتزولاتي إلى اكتشافٍ مذهل، أحدثَ ضجة في مجال علوم الأعصاب. كان اكتشاف نشاط خلايا عصبية، سواء عندما شاهد قردٌ فعلًا معينًا مدبَّرًا — وهو التقاط قطعة صغيرة من الطعام — وعندما أدى القرد الفعل بنفسه. أطلق العلماء على هذه الخلايا العصبية اسم الخلايا العصبية المرآوية. وأثبت هذا الاكتشاف مبدأً طالما خضع للدراسة في علم النفس المعرفي، اسمه التحليل من خلال التخليق. والمقصود به أننا عندما نُدرك بحواسِّنا فِعلًا معينًا يؤديه إنسان ما، فإن إدراكنا هذا يتأتَّى من إعادة خلق نفس الحركة بأنفسنا. وأهمية ذلك فيما يتعلق بقراءة القصص وفهمها أنه من الجائز أننا حينما نفهَم أي فعل ونحن نقرأ عنه في رواية، فإن فهمنا يعتمد على عمل نسخة من هذا الفعل بأنفسِنا، داخليًّا.

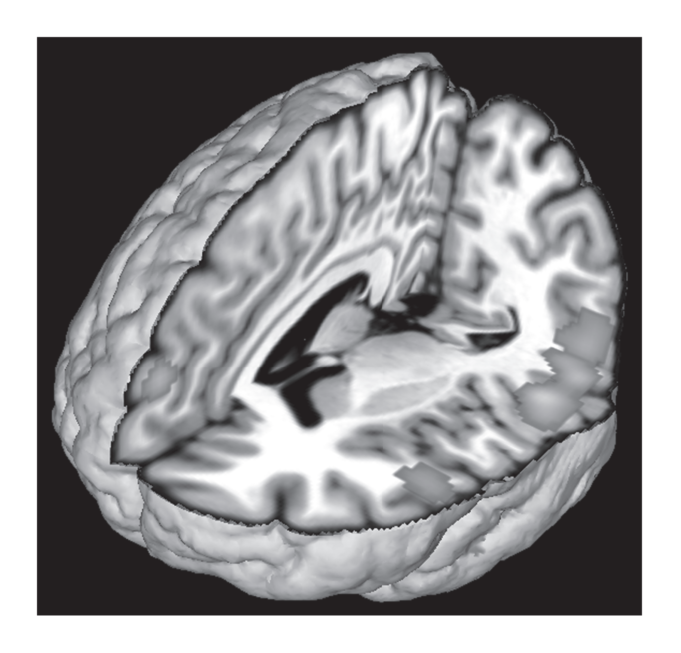
يتعذر تسجيل نشاط الخلايا العصبية المرآوية مباشرةً لدى المشاركين من البشر؛ إذ لا يليق على الإطلاق زرع أقطاب كهربية داخل أدمغة الناس؛ لذا أنشأ الباحثون، من أجل دراسة هذه الاحتمالية لدى الإنسان، ما يُسمِّيه متخصِّصو الكمبيوتر حلولًا بديلة مؤقَّتة، أحد هذه الحلول هو استخدام التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي، الذي لُوحِظَ من خلاله أنه عند مشاهدة المشاركين أو قراءتهم عباراتٍ تتعلق بحركات معيَّنة تُؤدَّى بالقدم

أو اليد أو الفم، يحدث نشاطٌ في المناطق المسئولة عن تأدية هذه الحركات في الدماغ.[٢٦] أحد الحلول الأخرى هو التحفيز المغناطيسي عبر الجمجمة،[٢٧] وفيه حُفِّزت مناطق معيَّنة من الدماغ لمُدد قصيرة وبرفق (من خارج جماجم البشر)، هذه المناطق معروف أنها مسئولة مباشرةً عن أداء حركات معينة. على سبيل المثال: عندما حفَّز الباحثون المنطقة المسئولة عن تحريك الأيدي في الدماغ، تمكَّنوا من تسجيل نشاط كهربي معيَّن في عضلات اليدين، وكرَّروا الأمر نفسه فيما خصَّ حركات القدمين. حينئذٍ تساءل الباحثون عما قد يحدث إذا جرى تحفيز المشاركين بهذا الأسلوب وطُلِب منهم في الوقت نفسه الاستماع إلى عبارات قصيرة عن حركات معُيَّنة تؤدَّى باليد؛ مثل «عزَف على البيانو» أو بالقدم مثل «ركَل الكرة»، فوجدوا أنه عند سماع المشاركين عبارات تتعلق بحركات اليدين، انخفض النشاط الكهربي في عضلات اليدين الناتج عن التحفيز عبر الجمجمة، ولم يحدث هذا الانخفاض عندما سمع المشاركون عبارات تتعلق بحركات القدم، أو عبارات لا تدلُّ على أي حركة. وبالمثل، عند سماع عبارات دالة على حركات القدَم، كان النشاط الكهربي في عضلات القدمين الناتج عن التحفيز المغناطيسي يقِلُّ بالمقارنة مع النشاط الذي رُصِدَ عند سماع عبارات تتعلق باليد، أو عبارات لا تدلُّ على حركة. وتفسير انخفاض النشاط الكهربي الحاصل في اليدين أو القدمين نتيجةً للتحفير المغناطيسي هو أن المناطق المسئولة عن حركات اليدين أو القدمين في الدماغ كانت مشغولةً بالفعل بمحاولة فهم العبارات المتعلِّقة بهذه الحركات.

بعبارة أخرى: ما اكتشفه هؤلاء الباحثون هو أن النشاط الحاصل في المناطق المرتبطة بالاستماع واللغة في الدماغ عند فهم عبارةٍ ما يُصاحبه نشاطٌ آخر في المناطق المسئولة عن أداء الأفعال نفسها بأنفسنا.[٢٨]

ويُفسِّر الباحثون نتائجهم في إطار عمل الخلايا العصبية المرآوية؛ حيث يشمل إدراك فعل معين في التخيل، حينما نسمع أو نقرأ عنه، الأنظمةَ الدماغية المسئولة عن أداء هذا الفعل.

وفي تجارب حديثة أجرتها نيكول سبير وزملاؤها، قرأ المشاركون قصصًا قصيرة كاملة وهم داخل جهاز الرنين المغناطيسي الوظيفي، واكتشف الباحثون أنه عند اندماج القارئ في قصة ما، وفي اللحظات التي يؤدي فيها البطل فعلًا معينًا، يحدث نشاط دماغي في المناطق التي يستخدمها القارئ لو أدى هذا الفعل بنفسه، ومن ثمَّ، عندما جذب البطل سلْك إضاءة، حدث نشاط في المنطقة المرتبطة بجذب الأشياء في الفصوص الأمامية من دماغ القارئ، وعندما «دخل [البطل] من الباب الأمامي إلى المطبخ» زاد النشاط الدماغي



شكل ١-٣: اكتشف ريموند مار (٢٠١١) في تحليل تجميعي حدوث نشاط ملحوظ في القشرة الأمامية الجبهية الوسطى، والتلفيف الجبهي السفلي الأيسر، والفص الصدغي الأيسر؛ فيما يتعلق بدراسات حول فهم القصة. مار، آر إيه (٢٠١١). (الأسس العصبية للإدراك الاجتماعي وفهم القصص؛ أنوال ريفيو أوف سيكولوجي. العدد ٦٢، قيد الطباعة.)

في المنطقة التي تنشط عند مشاهدة القارئ حيِّزًا مكانيًّا. يُعطي الكاتب الإشارات، فيتخيَّل القارئ بابًا، أو يتخيَّل أنه يدخل غرفةً ويرى ما قد يبدو عليه شكلُها. ويصف الباحثون في تلك الدراسة — كما أفعل أنا في كتابي هذا — القراءة بأنها عملية محاكاة تقوم على الخبرة، وتشمل كذلك القدرة على التفكير في الأشكال المحتمَلة للمستقبل. وتشير هذه التجارب إلى أن القراء يبنون — على أساس من خبراتهم — نموذجًا عقليًّا نشِطًا لما يحدث في القصة، ويمكنهم كذلك أن يتخيَّلوا ما قد يحدث فيما بعدُ.

حلَّل ناثان سبرينج وريموند مار وأليس كيم بيانات التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي، وأكَّدوا وجود مجموعة من المناطق الدماغية التي تُشكِّل معًا شبكة مركزية[٢٩] تدعم العمليات النفسية المرتبطة بذاكرة سيرة الحياة الذاتية، وإيجاد السبيل المُثْلى في العالم،

والتفكير التخيُّلي في المستقبل، ومعرفة وجهات نظر الآخرين، ويتشابه ذلك مع النشاط المرصود في الدماغ أثناء التفكير غير الموجَّه (مثل أحلام اليقظة). وكما بيَّن ريموند مار في مراجعة حديثة، تتشابه هذه الشبكة مع المناطق الدماغية المرتبطة بفهم القصص، والتي تتقاطَع كذلك مع المناطق المتعلِّقة بتبني وجهات النظر. ولعلَّ هذه الوظائف المتنوعة المرتبطة بالشبكة المركزية تُستخدم في خلق عمليات المحاكاة العقلية للعالم الاجتماعي المعنية بفهم الآخرين، وبالتعامل مع كتابة القصص الخيالية، واستدامة هذه العمليات.

لذلك، يحتاج الكاتب، حينما يُقدِّم قصة خيالية إلى القراء والمشاهدين، أن يشير إلى أفعال شخصياته بأسلوب يُمكِّن القارئ من تخيُّل هذه الأفعال في الواقع. يبدأ التخيُّل في الطفولة، ويُعبَّر عنه باللعب، وما نتوجَّه إليه الآن هو هذا النشاط.

الفصل الثاني

المساحة البينية

لَعِب الطفولة بوصفه المدخل إلى القصص الخيالية

(١) صنع العالم واللعب

> في البدء، هما قرصانان يُبحِران بحثًا عن الكنز، ثم تتحطَّم سفينتهما، وتهاجمهما أسماك القرش المفترسة، لكنهما يصلان إلى برِّ الأمان على جزيرة، ويبنيان بيتًا (تحت الطاولة). يتوصلان إلى حلولٍ مبتكرة لمسائل مثل: ماذا نأكل؟ وكيف نطهوه؟ مغامرتهما المفصَّلة، وخلافاتهما التي سرعان ما يحسمانها (هل تهاجمهما أسماك قرش أم تماسيح؟) ومحاوراتهما المسهبة حول ما يجب أن يلي ذلك من أحداث، كل ذلك سجَّلته عدسة كاميرتنا من ركن الغرفة.

يدور المشهد في غرفة تضمُّ ملابس تنكُّريةً، وألعابًا، وطاولةً، وولدَين في الرابعة من العمر أصبَحا صديقين منذ عام واحد. أهي لعبة أم هي قصة؟

يأتي المشهد في بداية كتاب «صداقات الأطفال» بقلم جودي دان التي تُشير إلى «الاستغراق في السرد المشترك» عند الأطفال، وتشير كذلك إلى «قيام مغامرة القراصنة على كلا الطفلين»، وأن ما يدور بينهما «مشوِّق عاطفيًّا وأخَّاذ».

إليكم مشهدًا آخر لاحظته بنفسي: كانت ابنتي في الخامسة من عمرها تقريبًا، وكانت جالسةً بصحبة ثلاث من صديقاتها أمام تليفزيون، يشاهدن فيلمًا مسجَّلًا.



شكل ٢-١: جزء من واحد من أقدم رسوم الكهوف، من كهف شوفيه. (تصوير: جون كلوت/فريق كهف شوفيه العلمي.)

قالت ابنتي: «سأكون فلانًا»، مسمِّيةً إحدى شخصيات الفيلم الذي شاهدته الصديقات من قبلُ، ثم قالت للفتاة الجالسة بجوارها: «وأنت يمكن أن تكوني فلانًا.» ودار نقاشٌ بسيط بين الفتيات الأربع حتى استقرَّت كل واحدة منهنَّ على الشخصية التي تُريدها، ثم شاهدن الفيلم.

كانت اللعبة التي لعبها الصَّبيَّان تضمُّ الكثير من خصائص حكايات القراصنة التي تُقدَّم للأطفال، أما الفتيات الأربع فحوَّلن مشاهدة فيلم إلى لعبة ذات أدوار. باستطاعة

الأطفال الانتقال دون عناءٍ بين نموذجَي اللعب التمثيلي والقصة، وهما تنويعان مختلفان من النشاط ذاته. في أحد النموذجين يلعب الطفلان أدوارًا؛ مثل القراصنة والناجين من تحطُّم السفن، ولا شك أنها مشتقة من قصص القراصنة التي سمعا بها. وفي النموذج الآخر تدخل الفتيات بأنفسهنَّ إلى عالم التخيُّل ليسكُنَّ إحدى القصص الخيالية بتقمُّص شخصياتها.

أناقش في هذا الفصل خبرة القصص الخيالية؛ فهي ممتعة مثل اللَّعِب.[١] والتخيُّل لا يموت بانقضاء مرحلة الطفولة، فهو يُحوَّل إلى حواراتٍ ورياضاتٍ وفنون.

(١-١) جذور القصص الخيالية في مرحلة الطفولة

من المثير في كتاب «فن الشعر» لأرسطو أن معنى «المحاكاة» المتعلِّق بصُنع العالم يبدو أقل وضوحًا من المعنى الآخر المتعلِّق بالتقليد. لكن لو فكرنا في الأمر جيدًا فسنكتشف أن المعنى المتعلِّق بصُنع العالم ليس ببعيدٍ. فذاك عالم التخيُّل الذي تتكوَّن لبناته الأولى مع لَعِب الأطفال. يقول أرسطو في معرض حديثه عن أصول «المحاكاة» في مرحلة الطفولة:

> ... عادةُ «المحاكاة» متأصِّلة في الإنسان منذ الطفولة (الواقع أن الإنسان يختلف عن الحيوانات الأخرى في كونه الأكثر استعدادًا «للمحاكاة»، و«بالمحاكاة» يكتسب معارفه الأولية)، وكذلك ... اللذة التي يجدها الناس جميعًا في أعمال «المحاكاة». (ص٢٠)[٢]

أفضل كتاب أعرفه عن علم نفس التخيُّل عند الأطفال هو كتاب ألَّفه بول هاريس، وفيه يقول إن الأطفال يخلقون عوالم تخيُّلية كاملة في إطار لَعِبهم التمثيلي؛ فهم يستطيعون، على سبيل المثال، أن يصنعوا عالَم حفل شاي، يُمثِّلون فيه أنهم يصبُّون الشاي من إبريقٍ لعبةٍ في فناجيل لُعَب. وإذا أوقَعَ أحد الكبار فنجانًا ثم قال: «أعتذر بشدة»، وتظاهر بأنه يمسح الشاي الخيالي المسكوب، وقال: «هل لك أن تملأه مرة أخرى من فضلك؟» يدرك الطفل أن عليه أن يحضر الإبريق ليصبَّ الشاي الخيالي في ذلك الفنجان الذي انكبَّ في اللعبة دون غيره من الفناجيل، التي هي — في العالم الحقيقي — فارغة أيضًا. كان الظنُّ الغالب فيما مضى أن الأطفال يصعُب عليهم التمييز بين الخيال والواقع، ولكن هذا غير صحيح؛ فالأطفال، في حفل الشاي التمثيلي، يعرفون أن الشاي الخيالي لن يُبلِّل أي شيء

عند انسكابه. ومن ثمَّ، يستطيع الأطفال خلق عوالم تمثيلية كاملة متَّسقة ذاتيًّا، يعلمون أنها تختلف عن العالم العادي، ويُحافظون بسهولة على الحدود الفاصلة بين العالمين.[٣]

طُرِحَت فكرة اشتقاق القصص الخيالية من لَعِب الطفولة في مقال كتبه سيجموند فرويد عام ١٩٠٨، بدأه كالتالي:

> لطالما دفعَنا فضولُنا، نحن عامة الناس، إلى معرفة المصدر الذي يستقي منه ذلك الكائن العجيب، المؤلِّف المبدِع، مادته، وكيف ينجح من خلالها في ترك مثل هذا الانطباع علينا، وإثارة هذه المشاعر التي ربما لم نكن نظنُّ حتى أننا قادرون عليها. (ص١٣١)

الجواب؟ الجواب هو أن المؤلِّف يستند إلى لَعِب الطفولة. يقول فرويد إن هذا اللَّعِب هو أسلوب التعبير عن الأمنيات. من أمنيات الطفولة المتكرِّرة أن نكبر. وأحلام اليقظة، كأحلام النوم، هي تعبيرٌ عن الأمنيات أيضًا، وهي إحدى الصور التي يتواصل بها اللَّعِب لدى البالغين. والمؤلِّفون — خاصة الشعبيين منهم — يُعبِّرون عن تلك الأمنيات التي يصفها فرويد بأسلوبه المعتاد العتيق إلى حدٍّ ما، بأنها إما تكون طَموحةً أو شهوانيةً، وهو يُشير بهاتين الكلمتين إلى ما نسميه نحن اليوم قصص الحركة (التي يفضلها الرجال بالدرجة الأولى) والقصص الرومانسية (التي تُفضِّلها النساء بالدرجة الأولى). ويشير إلى أنه، في قصص الحركة، قد يستلقي البطل «فاقدًا الوعي، ينزف من جراحه البالغة» في فصل، ليجد نفسه في بداية الفصل التالي «وهو يُمرَّض بعناية ويتماثَل للشفاء»، وعلى الرغم مما تحتويه هذه القصص من مخاطر، نقرؤها بأمان؛ فحبكاتها تدور حول ما نتمنى تحقيقه؛ أن ننتصر وننعَم برِفق الرعاية. يصعب على البالغين الاعتراف أمام الآخرين أو أمام أنفسهم بهذه التخيلات في صورتها الطفولية البسيطة؛ ولهذا فإن القصص الخيالية هي الصيغة التي تتخذ من خلالها هذه الخيالات شكلًا مقبولًا.[٤]

كان فرويد — على حد علمي — هو أول مَن ربط القصص الخيالية بلعب الطفولة وبالأحلام؛ وقد قال إن اللعب في مرحلة الطفولة مصدر لذَّة غامرة، وأكَّد أننا لا نتخلى، على وجه العموم، عن لذَّاتنا، ولكنَّنا نُبدِّل مصادرها. وعلى الرغم من أن اللعب ينحسر مع نهايات الطفولة؛ فإننا نستبدل به أنشطةً أخرى مستقاةً منه، تمنحنا القدر نفسه من اللذة، مثل القصص الخيالية والرياضة. ويمكننا أن نتماهى في هذه الأنشطة مع بطل معيَّن أو مع فريق أو رياضي معين ونستمتع بنجاحهم.

نستطيع من خلال المشهدَين اللذين عرضتهما في بداية الفصل — مشهد الصبِيَّيْن المنهمكين في لعبة القراصنة، ومشهد الفتيات الأربع أثناء مشاهدتهن الفيلم معًا — أن نرى جذور القصص الخيالية في مرحلة الطفولة. هذان المشهدان المفعمان بالتخيُّل هما مرحلتان مبكرتان في تسلسلٍ يقودنا في النهاية إلى دانتي وويليام شكسبير وفيرجينيا وولف.

(١-٢) الأسس التطوُّرية

يقول بعض الناس إننا نشعر باللَّذَّة عند قراءة القصص الخيالية ومشاهدة الأفلام. ما معنى هذا؟ يرى علماء النفس الآن أن اللذَّة هي وسيلة جيناتنا لدفعنا إلى عمل هذا الفعل أو ذاك. تناول الأطعمة الحلوة أمرٌ يبعث على اللذَّة؛ لأن لدينا استعدادًا وراثيًّا لتقبُّل الطعوم الحلوة، هو ما دفعنا نحن البشر خلال الأزمنة التطورية إلى تناول أطعمة مثل الفاكهة الغنية بالقيمة الغذائية. وينطبق المبدأ نفسه على الجنس وما يجلبه للإنسان من لذَّة؛ فأسلافُنا كانوا هم أولئك الذين حافظوا على حياتهم وتناسلوا، وهذا يرجع بدرجة ما إلى أنهم كانوا مدفوعين إلى لذَّتَي الأطعمة المغذية والجنس. أما أولئك الذين لم يحبُّوا الأطعمة الحلوة والجنس فلم يكونوا أسلافنا؛ إذ انقرضت سلالاتُهم.[٥]

سأستخدم، لوصف أنشطة قراءة القصص الخيالية أو سماعها أو مشاهدتها، مفهوم الاستمتاع؛ لأنه يحمل معنى الانهماك التام فيما نفعله، بدلًا من مفهوم اللَّذَّة. أتَّفق مع الرأي القائل إننا نستمتع بالقصص حقًّا؛ لأن جنسنا مهيَّأ لذلك وراثيًّا، غير أنني أظن أن علينا التمييز بين هذا النوع من المتعة وبين اللَّذَّة المستمَدَّة من تناول الأطعمة الحلوة، حتى وإن كان الفارق الوحيد بينهما هو أن القصص الخيالية عملية، أما تناول الأطعمة الحلوة فهو غاية.

اللَّعِب جزء من تراثنا كثدييات؛ فأغلَب الثدييات تلعب بأسلوب يُسمَّى اللَّعِب الخشن، وهو نمط من اللَّعِب لا يحدث إلا في غياب الاحتياجات الملِحَّة (مثل الحصول على الطعام والدفاع عن النفس). يُحقِّق اللعب الخشن نوعًا من التواصل البدني الحميم والودود، كما أن له وجهًا تنافسيًّا، ولكنه لا ينطوي على أيٍّ من خصائص القتال الحقيقي والنزاعات على المكانة لدى الحيوانات. وغالبًا ما يستدعي هذا النوع من اللعب عند الأطفال الضحك الذي هو حلقةٌ أخرى تربط بيننا وبين أسلافنا في المملكة الحيوانية، على الرغم من اعتقادٍ

سابق بأنه خصيصة إنسانية فقط؛ فالحيوانات تصدر أصواتًا أثناء اللَّعِب الخشن تُناظر أصوات الضَّحك عند البشر، وتحدِثها مناطق مثيلة في الدماغ، ويستمرُّ هذا النوع من الاستمتاع والضحك لدى الكبار البالغين من خلال الحوار، بينما يستمرُّ التنافس الودي من خلال الرياضات العديدة.[٦]

لَعِب الطفولة شائعٌ في كل الثقافات، وعادةً ما يُصنَّف إلى ثلاثة أنواع: اللعب الاجتماعي (ويكون غالبًا من نوعية اللعب الخشن)، واللعب بالأشياء (ويشمل محاولة التحكُّم بأشياء مختلفة)، واللعب التمثيلي (أو اللعب الرمزي)،[٧] وهذا النوع الأخير لا يوجد إلا لدى البشر. ويبدو، على الأرجح، أن مفهوم اللعب قريب جدًّا مما نقصده بالاستمتاع. تعني كلمة «استمتاع» الانهماك التام في الفعل. يكون النشاط بذاته مجزيًا، ولا يُمارَس لغرض آخر. كما يرتبط اللعب عند الأطفال، عادة، بالاستكشاف، وهو أمر ممتع أيضًا. ويحدث الاستكشاف حينما يشعر الأطفال بالأمان أيضًا، ولكن يبدو أنه يشمل عمل أنظمة دماغية مختلفة، وله غاية تتعداه؛ ألا وهي التعرف على البيئة.[٨]

يطرح برايان بويد في كتابه «أصل القصص» وجهة نظر شبيهة بما أناقشه، وهي أن اللعب هو أصل القصص الخيالية، ويُرجِع ممارسته إلى فكرة الانبهار بالأنماط، ويضرب مثالًا لذلك بلعب الدلافين بتيارات الفقاقيع التي تصنعها. وهو يرى أن جوهر اللعب يكمن في صُنع الأنماط وتجريبها والاستمتاع بها. ويواصل الفن الإنساني، ومنه القصص الخيالية، هذا الانبهار، ويمنح البشر ميزة انتقائية بفضل الممارسة المفيدة الناتجة عنه.

ولعل نوازعنا البشرية للعب الاستكشافي كانت محوريةً في تطور البشرية؛ فيبدو أن قدرة البشر على الاختراع تنمو على نحو طبيعي بفعل اللعب التمثيلي، وأثمرت هذه القدرة تقنيات بشرية متنوعة، قد يكون من أمثلتها الأولى (على الرغم من خلو السجلات الحفرية منها) اختراع الملابس والحقائب لحمل الطعام بعد جمعه. كان من الأمثلة المبكرة الأدوات الحجرية، وما تلا ذلك من القدرة على إشعال النار وإقامة أماكن للسكن. أما الكتابة فلا شك أنها اختُرِعَت منذ زمن غير بعيد، وتطوَّرت المهارات جنبًا إلى جنب مع تلك التقنيات المادية؛ لأن كل تقنية لها جانب مادي خارجي ومهارة داخلية في استخدامها، وبهذا تتنامى في كل مجتمع طرق عمل الأشياء — باستخدام التقنيات المتاحة — إلى جانب اختراع سبل لدمج الجماعة الاجتماعية وإرشادها،[٩] وبهذا تنشأ من اللعب الابتكاري عوالم كاملة جديدة، أساسها في الطبيعة، ولكن بنيانها في الثقافة.

(٢) من اللعب إلى القَصص الخيالي عبر الاستعارة

حصلنا من الاعتبارات التي ناقشتُها حتى الآن على إجابة واحدة على الأقل عن سؤال: لماذا نستمتع بالقصص الخيالية؟ فهي نوع من اللعب نستطيع الانغماس فيه بالكامل، واللعب والقصص كلاهما ابتكاريان. علاوةً على ذلك، فالاستمتاع بالقصص يرجع في جانب منه إلى متعة اكتشاف أن شيئًا واحدًا يمكن أن يكون هو نفسه، وأن يكون شيئًا آخر في الوقت نفسه.

ويُشار في لغة علم نفس النمو إلى نوع اللعب الذي ينطوي على الابتكار باسم اللعب التمثيلي؛ مثل أن تُمسك طفلةٌ في الثالثة من عمرها موزة وترفعها إلى أذنها وتتحدث عبرها إلى صديقتها،[١٠] فهي موزة وهاتف في وقت واحد، واكتشاف هذه الوظيفة الجديدة للموزة أمرٌ ممتع. والشيء نفسه ينطبق على لعب الصَّبِيَّين في المشهد الذي افتَتَحْتُ به الفصل عندما تحوَّلت الطاولة إلى بيت.

وهكذا، فإن الشيء الواحد في اللعب التمثيلي يكون هو نفسه ويكون شيئًا آخر، واكتشاف هذه الماهية الجديدة ممتع.

في عالم اللغة، الذي تُمثل القصص جزءًا منه، يُسمى اكتشاف معانٍ جديدة استعارةً، وهي تقوم على الفكرة ذاتها. الاستعارة هي تعبير تحمل فيه كلمةٌ معناها الأصلي بالإضافة إلى معنى آخر، فيصبح «هذا» هو «ذاك». والنماذج التي ناقشناها في الفصل الأول استعارية أيضًا؛ إذ صار مسرح شكسبير (هذا) نموذجًا للعالم (ذاك).

(٢-١) الاستعارة فيما قبل التاريخ

افترض ستيفن ميثِن أن القدرة على صنع الاستعارات وثيقة الصلة بجوهر الإنسانية، ووثيقة الصلة بجوهر الفن؛ فهي القدرة على اكتشاف أن شيئًا ما يمكن أن يكون هو نفسه ويكون شيئًا آخر. لكن، على حدِّ قول ميثِن، لم تظهر هذه القدرة التطورية إلا مؤخَّرًا، ومن المحتمَل أن اكتسابنا لها كان بمنزلة عبورٍ للعتبة الفارقة بين العقل البشري القديم والحديث، كما أن الدلائل الحفرية تشير إلى أن هذه القدرة قد ظهرت بيننا مؤخرًا نسبيًّا.

اكتشف عبد الجليل بوزوكار وزملاؤه أصدافًا مثقوبة لاستخدامها كالخرز عمرها ٨٢ ألف سنة، واكتُشِفَت آلة موسيقية — فلوت — عمرها ٤٣ ألف سنة، أما أقدم رسوم

الكهوف المعروفة لنا فترجع إلى ٣١ ألف سنة مضت، وفي تلك الفترة تقريبًا بدأ الناس يدفنون موتاهم. ويوضِّح ميثِن أن مثل هذه التوضيحات تُبَيِّن بدء ظهور أشياء من صنع الإنسان تُستخدم على نحو استعاريٍّ؛ بمعنى أنها تكون نفسها وتكون شيئًا آخر معًا، مثلما كانت الصَّدفة خرزةً، وصارت قطعة الخشب آلةً موسيقية، وكانت العلامات المرسومة بالفحم وأكسيد الحديد على جدار كهف خرتيتًا أيضًا. وفي قصة محكية في مقبرة، كان الميت حيًّا على مستوى آخر.

الفن هو إحدى الوظائف الأساسية للعقل البشري الحديث إذًا؛ باعتباره فنًّا، وبوصفه شيئًا آخر. يكمن الفنُّ في قدرة عقولنا على ابتكار الاستعارات وفهمها، وتتلخَّص نظرية ميثِن المفسِّرَة لهذه الفكرة في أن المجالات العقلية للمعرفة كانت في فترة من الفترات غزيرة ولكن منفصلةً. لم يزل بإمكاننا رؤية أمثلة على هذا الانفصال حتى يومنا هذا، فمهارات ركوب الدراجات لا تتحوَّل إلى مهارات لحلِّ مسائل الجبر. لكن هذا الانفصال — على حد قول ميثِن — بدأ في التقلُّص بين بعض هذه المجالات منذ أقل من ١٠٠ ألف عام. على سبيل المثال: كان القدماء يعرفون الكثير عن مصادر الطعام في بيئتهم، كما كانوا يعرفون الكثير عن العلاقات الاجتماعية داخل جماعتهم الاجتماعية، وبعد ذلك بدأت هذه المجالات المنفصلة تتداخل ليُصبح عشبٌ معين صديقًا، ووُلدت الاستعارة، وأتت مع الاستعارة إمكانية صنع النماذج.

طالما اعتُبِرَت الاستعارة عمومًا شيئًا لا يوجد إلا في الأعمال الأدبية، وإذا اتَّبعنا فرضية ميثِن فسنجد أن أهميتها تتعدى ذلك بكثير؛ فالاستعارة أساسيَّة لأسلوب تفكيرنا، وهي مفيدة وممتعة في آنٍ واحد.

(٢-٢) الادعاء والافتراض

لكيلا يعتقد البعض أن التخيل ليس ضروريًّا إلا لأمور عبثية بقدْر أو آخر كالقصص الخيالية، يبين هاريس أن التخيُّل الموجود في لَعِب الأطفال ضروري للتفكير التجريدي.[١١]

أجرى ألكسندر لوريا دراسة نفسية كاشفة حول تطوُّر التفكير التجريدي؛ فقد سافر في عامَي ١٩٣١ و١٩٣٢ إلى أوزبكستان لدراسة أثر برامج محو الأمية التي كان الاتحاد السوفييتي قد طرحها مؤخرًا،[١٢] وقارن لوريا في دراسته بين الأشخاص الذين حضروا هذه البرامج ومَن لم يحضروها، ومن الأسئلة التي طرحها ضمن اختباراته المعرفية: «كل الدببة في أقصى الشمال، حيث يوجد الجليد، بيضاءُ. نوفايا زيمليا تقع في

أقصى الشمال. ما لون الدببة هناك؟» وهو سؤال يعتمد في صياغته على القياس المنطقي. خضع للاختبار ١٥ شخصًا كانوا قد ظلُّوا أُمِّيين، ولم يتمكَّن سوى أربعة منهم من إجابة السؤال إجابةً صحيحةً. ومن أمثلة الإجابات الخاطئة التي قالها الباقون أنهم لا يعرفون؛ لأنه لم تسبق لهم زيارة نوفايا زيمليا من قبلُ. وعلى العكس من ذلك، تمكَّن جميع أفراد المجموعة التي حضرت برنامجًا لمحو الأمية، وعددهم ١٥ فردًا، من إجابة السؤال إجابةً صحيحةً؛ إذ تمكَّنوا من تجاوز المعنى الحرفي والمباشر إلى التفكير على مستوى التجريد اللفظي.

لم تتحقَّق النتيجة التي أشار إليها لوريا لأن تلك البرامج التعليمية جعلت الناس أكثر معرفةً، فقد كانت البرامج أوليَّة للغاية. بل يوضِّح هاريس أن هذا الأثر جاء نتيجة أن البرامج مكَّنَت الأشخاص من استخدام تخيُّلهم للتساؤل «ماذا لو»، ولفهم أحوال لم يُعايشوها من قبلُ معايشةً مباشرةً،[١٣] وعندما عُلِّموا كيفية عمل هذا، تمكَّنوا من تكوين أفكار معتمدين على مجرد رموز (كلمات). هذه فكرة محوريَّة في التعليم؛ فالأشخاص الذين يتلقَّون تعليمًا لمحو الأمية تمكنوا جميعًا من اللعب كالأطفال، وبطريقة اللعب التمثيلي. عندما نتلقَّى العلم، نُصبح قادرين على استخدام خيالنا الطفولي لتجريد أنفسنا من المباشر، وتوجيه أفكارنا بشيءٍ آخر مثل الكلمات، أما الأشخاص البالغون الذين ظلوا أُمِّيين، فقد ظلوا حبيسي المعنى الحَرفي والمباشر.

يمنحنا التخيُّل مدخلًا إلى التجريد، ومنه الرياضيات،[١٤] فنحن نكتسب القدرة على تصوُّر البدائل ومن ثَمَّ القدرة على التقويم، ونكتسب القدرة على التفكير بالمستقبَلات والنتائج، وهي مهارات التخطيط، كما تُصبح القدرة على التفكير الأخلاقي احتمالية أخرى.

وفي فرع التخيُّل المسمَّى بالقصص الخيالي، يمكننا أن نُدخِل إلى التخيل مواقف عديدة أكثر مما يمكن أن تحتويه حياة أي شخص،[١٥] وإذ نفعل ذلك، نؤدي تمثيلات عقلية، فنُصبح لبرهة أشخاصًا غيرنا، ونحمل مشاعر لأشخاصٍ لم نكن لنعرفهم بأي طريقة أخرى.

(٣-٢) الاستعارة والمجاز

من الأمارات الدالة على أن الاستعارة تتعلق بصميم طبيعة العقل البشري فكرةٌ طرَحها اللُّغوي الشهير رومان جيكوبسون؛ حيث افترض في عام ١٩٥٦ أن اللغة جميعها تقوم

على عمليتين؛ هما: الاختيار، كاختياري للكلمة التي أرغب في استخدامها تاليًا في هذه الجملة، والتركيب؛ وتعني طريقة ترتيب الكلمات داخل الجملة.[١٦] وعند تطبيق العمليتين لغويًّا، نجد أن وظيفة الاختيار تقودنا إلى الاستعارة، بينما تقودنا وظيفة التركيب إلى المجاز.

الاستعارة، في عملية الاختيار، هي اختيار كلمة أو عبارة تختلف في الظاهر عما يتحدَّث عنه المرء، ولكن تتشابه معه. تتداخل الأطُر المختلفة للمعنى؛ على سبيل المثال: في مسرحية «هاملت» يصل روزِنكرانتز وجيلدنستيرن، صديقا هاملت من الجامعة في ألمانيا، في زيارة غير متوقَّعة إلى البلاط الملكي في الدنمارك، ويسألهما عن سبب زيارتهما.

هاملت: ماذا اقترفتما، يا صديقيَّ العزيزين، في حق الأقدار حتى تزجَّ بكما خلف القضبان ها هنا؟

جيلدنستيرن: القضبان يا مولاي؟

هاملت: قضبان الدنمارك.

في هذه الاستعارة، يُدخِل هاملت فكرة المملكة في فكرة الإقامة الجبرية.

أما المجاز، في عملية التركيب، فهو ترتيب الكلمات أو الصور أو الأفكار فيما بينها. ويحوي حوار هاملت وصديقيه، روزِنكرانتز وجيلدنستيرن، مثالًا للمجاز في جزء لاحق؛ حين يسألهما هاملت عما إذا كانا استُدعِيا للحضور إلى البلاط. (هو يتساءل هل كان كلوديوس الملك قد أرسل في طلبهما، ويشكُّ أنه قتل أباه) يحاول كلا الصديقَين المراوغة، فيقول هاملت: «في هيئتكما شيء من الاعتراف.» وهنا يدلُّ الجزء، الذي ربما يكون نظرة توتُّر بدت في أعينهما، على الكل الأكبر المتمثل في اتفاقهما مع كلوديوس. كان روزنكرانتز وجيلدنستيرن استُدعيا بالفعل من قِبَل الملك، ربما للتجسُّس على هاملت. وهذه العملية التي يدلُّ فيها الجزء على الكل يُطلَق عليها اصطلاحًا اسم «مجاز مرسَل علاقته الجزئية». وعادةً ما يرتبط الجزء عمومًا ببقية الكل (الذي يكون الجزء قطعةً منه أو يُجاوره)، أما في هذه الصورة المجازية، فلا تلزم الإشارة إلى أكثر من الجزء («هيئتكما»)، لكي، نستنبط نحن وهاملت، الكل («الاعتراف» بما حدث). ويشيع استخدام أسلوب المجاز المرسَل الذي تكون علاقته الجزئية في الأفلام، مثل: اللقطة المقرَّبة التي تشير إلى شخصية كاملة، وينتشر استخدام أسلوب التجاور المجازي في الفن وغيره. يمكن — على سبيل المثال — في إعلانٍ أن تُوضَع صورة شخص جذَّاب إلى جوار صورة منتَج يوَدُّ المعلنون أن تشتريه.

وفي لقطة مقرَّبة من الفيلم، تنضح ابتسامة بفكرة أن الشخصية بكاملها ودودة، وفي الإعلان تتسرَّب فكرة الجاذبية من الموديل حَسن الطلَّة إلى المنتَج.

يؤكِّد جيكوبسون أن الاستعارة والمجاز ليسا مجرد زخرفتين لغويتين، إنهما قطبا اللغة، وطريقتان أساسيتان يستطيع العقل أداء دوره من خلالهما، وخصوصًا في أشكاله الأدبية.[١٧] وسوف أركز هنا على جانب الاستعارة، وسنعود إلى المجاز في الفصل الخامس.

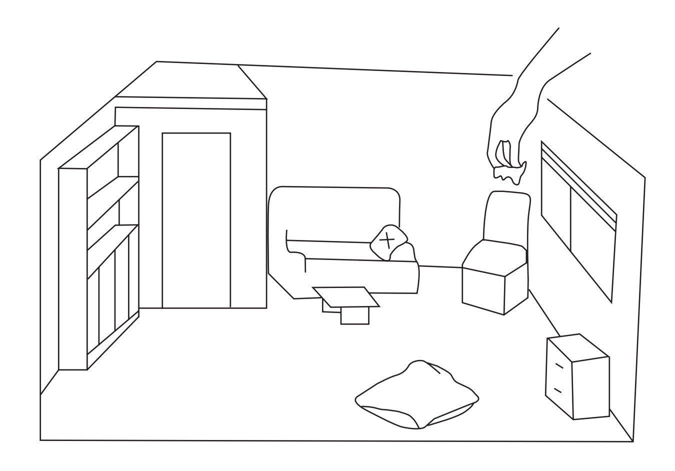
(٤-٢) بناء النماذج بالعقل

إن فكرة اعتبار المسرح نموذجًا للعالم — التي أعتقدُ أن شكسبير توصَّل إليها — لا تقتصر على استخدام الاستعارة في العبارات، ولكنها تشمل الاستعارة بالمعنى العام، وهي فكرة المحاكاة بمعنى صنع العالم. من الوظائف الأساسية للعقل — بل لعلَّها أهم وظائفه — أن يصنع نماذج عقلية للأمور التي تُهمُّنا، بهدف فهمها.

أثبتَت جودي ديلوتش أن الأطفال في العصر الحديث يستطيعون استخدام النماذج لفهم الأشياء. عُرِضَ على أطفال في سنِّ الثالثة نموذج مصغَّر للعبة أثناء دسِّها خلف نموذج مصغَّر لكرسي داخل نموذج مصغَّر لغرفة، فتمكَّنوا من استعادة لعبة حقيقية من مكانٍ مناظر داخل غرفة حقيقية (هي التي مثَّلها النموذج). ولم يتمكَّن أطفال في الثانية والنصف من العمر من فعل ذلك.

ترتبط صناعة النماذج باللعب التمثيلي الذي يُصبح معتادًا مع سنِّ الثالثة، حيث تصير كل دمية شيئًا وشخصًا أيضًا، وكل سيارة لعبة شيئًا يمكن التقاطه باليد، وسيارة أيضًا.

إن الوظيفة الأساسية للعقل البشري هي إقامة النماذج العقلية، وبصنع هذه النماذج العقلية نفهم آلية عمل الأشياء،[١٨] حتى حين لا تكون حاضرةً في مجال رؤيتنا المباشرة. تخيَّل زيارة إلى مدينة إفسوس الأثرية (في تركيا اليوم). ينحدر المرء متمهلًا في طريق مرصوف بأحجار غير متساوية، وقد أطلَّت عليه من جانبي الطريق بقايا جدران وبيوت مهدَّمَة، ثم يرى فجأة في ميدانٍ واجهةَ مبنًى بديعةً مكوَّنة من ثلاثة طوابق، تُحلِّيها شرفاتٌ تستند إلى أعمدة كورنثية باسقة، وفي مقدمها تسع درجات توصِّل إلى مدخلها. الآن تبدأ الزيارة الفعليَّة، والمبنى هو مبنى مكتبة سيلسوس. وتخيل المرء طالبًا منذ ١٨٠٠ عام، وقد وصل توًّا بعد رحلة امتدت به أيامًا، حاملًا لوحًا شمعيًّا للكتابة، ومتأملًا واجهة المكتبة وهو يرتقي درجات المدخل التسع بجسدٍ تلُفُّه رعشة خفيفة، وقد وصل



شكل ٢-٢: رسمٌ من بحث لجودي ديلوتش، يُظهر إخفاء دمية في نموذج مصغَّر لغرفة.

أخيرًا إلى هذا المكان، يدخل الطالب المبنى، ويقف الآن وسط قاعة فسيحة تضمُّ خزانات تحوي آلاف اللفائف، فيسأل عن كتاب بعينه هو غَرضه من تلك الرحلة.

إن نماذجنا العقلية هي سبيلنا لمُعايشة العالم المحيط بنا، وكذلك العالم البعيد عن أعيننا.[١٩] هذا أهم مبادئ علم النفس المعرفي، وكان كينيث كريك هو من صاغه. وفيه يقترح أن العقل يعمل من خلال بناء النماذج؛ فالتفكير يبدأ بترجمة مشكلة أو فكرة موجودة في العالم إلى نموذج عقلي، ثم التحكُّم في النموذج بهدف التوصُّل إلى نتيجة، وبعد ذلك إعادة الترجمة إلى الصِّيَغ المستخدَمة في العالم الواقعي، مثل الكلام أو الأفعال.[٢٠] وتُستخدَم فكرة النماذج في علم النفس لفهْم عملية التفكير المنطقي في المسائل التحليلية. إن فكرة هذا الكتاب (وهي الفكرة التي أظنُّ أنها خطرت لشكسبير) تدور حول أن النماذج العقلية للقصص الخيالية تساعدنا على التفكُّر في الذوات الموجودة في الحياة الاجتماعية.

(٢-٥) الاستعارات التي نحيا بها

أهم الأفكار التي جاءت بعد جيكوبسون — فيما يتعلق بالاستعارة باعتبارها أسلوب تفكير[٢١] — هي فكرة طوَّرها جورج ليكوف ومارك جونسون، وفيها يقولان إنه على الرغم

من أننا قد نلحظ الاستعارات في الأعمال الأدبية، كما لحظْنا، على سبيل المثال، استعارة «قضبان الدنمارك»، فكثير من الكلمات التي نستخدمها ذات طبيعة استعارية وإن لم نلحظ ذلك. وحُجَّتهما في ذلك أن الفعل «نلحظ» في الجملة السابقة مثلًا يُعَدُّ استعاريًّا؛ لأنه مشتقٌّ من كلمة «ملحوظة»، والتي تحمل معنى المعلومة أو التنبيه. ونحن نعرف كلمة «ملحوظة»، ولهذا عندما تُستخدم كلمة مشتقَّة منها في عبارة «وإن لم نلحظ ذلك»، فإن معنى الكلمة الجديدة يدور حول أن بعض المعلومات قد فاتتنا. ويُطلِق ليكوف وجونسون على الجانب الذي نعرفه من المعنى (مثل المعنى الأساسي لكلمة «ملحوظة») اسم المجال المصدري، وهو يُستقى عادةً من خبراتنا المبنية على التحرك والتفاعل فيما بيننا. أما المجال الذي ننقل إليه المعنى، فيُطلَق عليه المجال المستهدَف، وفيه نوجه انتباهنا إلى الكلمة ذاتها. وبهذا، فإن التفكير، من وجهة نظر ليكوف وجونسون، عبارة عن تطبيق خصائص ندركها بالفعل في المجال المصدري على أشياء نودُّ فهمها في مجال مستهدَف.

كان لفكرة أن الاستعارة تفكيرٌ أثرها؛[٢٢] فكما ذكرت سابقًا، يمكن اعتبار المجاز في العصور الوسطى والحُلم لدى شكسبير استعارةً بالمعنى العام. خطا مارك تيرنر خطوةً أبعد في استلهام أفكار من ليكوف وجونسون. قال تيرنر إن القصة والسرد عمومًا هما استعارات بالمعنى العام، «التخيُّل السردي — القصة — هو الأداة الأساسية للتفكير» (ص٤). ووظيفته هي منْح العالم معنًى. وثمة خطوتان؛ الأولى تأليف قصة، تسلسل لما فعَلَته شخصية معينة، وما جرى من أحداث. والثانية هي إسقاط هذه القصة على قصة أخرى مثل قصة حياة الشخص نفسه، وعملية الإسقاط هذه هي التي يُعطَى بها المعنى. ويُقدم تيرنر فكرة المزج التي يحدث فيها تداخل بين قصَّتين بحيث تؤثِّر إحداهما في الأخرى. وتشبه هذه العملية فكرة ليكوف وجونسون عن نقل المعنى من مجال مصدري إلى آخر مستهدَف، ولكنها تتعامل مع أبنية أكبر، هي الأعمال القصصية. يحدث في عملية المزج المعرفي تفصيل وإتمام؛ بحيث يكتسب المزيج الناتج خصائصَ غير موجودة في أيٍّ من القصتين الأصليتين. ويُطلِق تيرنر على هذا اسم «الحكاية الرمزية» (كما في «حكايات» الكاتب الإغريقي إيسوب)، ولعله استخدم أيضًا مصطلح المجاز أو المثَل كما في القَصص الإنجيلي. ويمكننا من خلال المزج تغيير فهمنا لكلٍّ من القصص التي نُطبقها، وحيواتنا التي نُطبِّق هذه القصص عليها.

لا يتفق الجميع مع ليكوف وجونسون في أن التفكير هو الاستعارة،[٢٣] ومن الطرق الأخرى لفهم المسألة إعادةُ التفكير في تجارب تصوير الدماغ باستخدام الرنين المغناطيسي

الوظيفي التي بيَّنْتُها في الفصل الأول، وتضمَّنت أنه عندما يشهد شخص ما فعلًا معينًا أو يقرأ عنه، يكون ذلك مصحوبًا بحدوث تغيرات في أجزاء الدماغ التي تُستخدَم في أداء هذا الفعل. والآن، ماذا سيحدث إذا استخدمنا هذه النتيجة لاختبار فكرة ليكوف وجونسون حول الاستعارة؟[٢٤] الجواب هو أنه عندما قرأ المشاركون عباراتٍ استعارية من قبيل «عضَّ على جرحه»، و«وقف على لُبِّ الحقيقة»، و«ذاق الموت» لم تتأثَّر المناطق الدماغية التي تتأثر بمشاهدة مقاطع الفيديو لأفعال العضِّ والوقوف والتذوق. ولم يحدث النشاط الدماغي المرتبط بهذه الأفعال إلا عندما شاهد الأشخاص أفعال العض والوقوف والتذوُّق بالمعنى الحرفي أو قرءوا عنها. على الرغم من أن بعض الكلمات والعبارات تنبثق من الاستعارات، فبمجرد أن تكتسب دلالات تقليدية في إطار تلك الاستعارات، تُعامَل معانيها معاملة معاني الكلمات الحرفية،[٢٥] وعلاوةً على ذلك يبدو أن الدماغ لا يُجري أي عمليات خاصة لمعالَجة الاستعارات اللغوية.[٢٦]

لا يكون للاستعارات، عمومًا، أيُّ أثر إلا إذا أراد الكاتب لها ذلك، بتقديم شيء غير مألوف عادةً. ويمكن تجديد الفكرة على مستوى الكلمات، أما على مستوى القصص، فالمجازات هي استعارات بالمعنى العام، كما في مسرحية «حلم ليلة صيف» حينما بدا الوقوع في الحبِّ أمرًا صادمًا عندما قدَّم شكسبير رؤيته للمسرح باعتباره حلمًا. وعلى المستوى الأكبر، فالاستعارة، كما بيَّن ميثِن، هي العملية المحورية في الفن، حينما يتعمَّد الفنان تقديم شيء ما ليكون هذا الشيء هو نفسه وشيئًا آخر أيضًا، وعندما يحدث ذلك يمكن أن يقع التداخل بين المجالات، وتستنير رؤيتنا بضوء جديد، نرى من خلاله الشيء بأسلوب مختلف.

عندما اختُرِعَت الكتابة كانت الاستعارة اللغوية قد استقرَّت بالفعل في الأعمال الأدبية، وباعتبارها أسلوبًا في التفكير أيضًا، وكان من أقدم القصص المدوَّنة في التاريخ، تلك المقتطفات من «ملحمة جلجامِش» المنقوشة على مجموعة من الألواح الطينية، وكان جلجامِش ملك مدينة أوروك التي كانت في منطقةٍ تقع اليوم في العراق، وإليكم حلمًا يقصُّه على أمه:

بدت السماء من فوقي وقد ملِئَت نجومًا،
وكما الشهاب، سقطت إحداها أمامي.
رفعتُها، ولكنها ثقُلت عليَّ،
حاولتُ دحرجتها، ولكن لم أستطعْ زحزحَتَها …

ثم تُفسر أم جلجامِش، بحنكتها وحكمتها، الحلم، فتقول:

رفعتَها وطرحتَها هنا تحت قدميَّ،
وأنا، نينسان، جعلتُها لك ندًّا،
وبلغ حبُّها في قلبك حبَّ الرجل لزوجه، وعُنِيتَ بها واحتضنْتَها:
سيأتيك رفيق شديد البأس، وسيكون لك نعم الصديق.

(اللوح الأول)[٢٧]

تضمُّ الأبيات مجموعة من الاستعارات: يُعبِّر الشيء الساقط من السماء عن حدَثٍ مهمٍّ، والصخرة تشير إلى الصديق، أما الحلم فينبئ عن قُرب وقوع أمر ما. وما يحدث في القصة أن جلجامش يكسب صديقًا بالفعل، هو إنكيدو، ونرى في القصة كيف يتطوَّر تطبيق الاستعارة، لا فقط على فكرة أو حدث — مثلما عبَّر وصول نجم إلى الأرض عن وصول صديق — ولكن على القصة بأكملها، في استعارة بالمعنى العام، أو حكاية رمزية، أو معنى مجازيٍّ، نفهم منه أن الجنس البشري منفصل عن الآلهة القوية، وأننا مهما تمرَّدْنا على هذه الآلهة، فوجودنا بأسره معرَّض لفقد معناه مع فقدان صديق حميم. وهنا نواجه الحاجة الإنسانية للعثور على المعنى لدى الآخرين.

تُسهم الاستعارة في الاستمتاع بالقصة؛ لأننا نحبُّ أن نكون مستكشفين، ولدينا استعداد وراثي للاستمتاع بالأفكار الجديدة التي قد تحدث عندما يصبح هذا هو ذاك، وهذه الاكتشافات هي امتدادات للاكتشافات التي توصَّلنا إليها في اللعب التمثيلي؛ حيث يمكننا اكتشاف أن طاولةً يمكن أن تصير بيتًا.

(٣) طبيعة اجتماعية جدًّا

يشتمل اللعب على الاستكشاف، لكن ثمَّةَ عنصر أساسي آخر؛ وهو أن معظم اللعب اجتماعي، وهو يُتيح لنا استكشاف أنفسنا والآخرين في عالم الإنسانية الذي يطغى عليه الطابع الاجتماعي، فالمشاهد الشبيهة بلعبة القراصنة التي قدمتُها في بداية هذا الفصل لم تقتصر على الابتكار، ولكنها اشتملت على المشاركة، والتعرُّف على عقل آخر، وهذا ما وصفته جودي دان — التي اقتبَسْتُ من كتابها مشهد لعبة القراصنة — بأنه بشائر الألفة.

يُمضي الأطفال في سن الرابعة تقريبًا أوقاتًا طويلة في اللعب التَّخَيُّلي الذي يتضمَّن أدوارًا، ومن أمثلة ذلك توزيع الأدوار بين الفتيات الأربع الذي وصفتُه في بداية هذا الفصل أيضًا، ومن الأمثلة الأخرى كذلك لعبة الغميضة التي تُصبح شائقةً للأطفال في سن الرابعة تقريبًا، قد يعني الاستمتاع بها، إذا كنتَ تلعب دور المختبئ، الجلوس داخل خزانةٍ تحت السلَّم، وما لم تكن تعرف كذلك دور الصياد في اللعبة فلن تتمكَّن من تخيُّل الصيَّادين في اللعبة وهم يقتربون، ويبحثون عنك هنا وهناك، ثم، أخيرًا، يبحثون في المكان الذي تختبئ فيه.

أيضًا، إذا كنتَ طفلًا يلعب المصارعة مع أحد إخوته، أو لعبة السكرابل مع أحد أبويه، أو لعبة القراصنة مع أحد أصدقائه، فأنت تُدرك أن اللعب غير حقيقي وحقيقي في الوقت ذاته؛ فمصارعة الأطفال، على سبيل المثال، ليست قتالًا حقيقيًّا. ولكنها حقيقية تمامًا من حيث مشاركتك في علاقة مع شخص آخر وتنافُسك معه (مثلما تفعل في العلاقة الحقيقية)، وكذلك من حيث حرصك على تجنُّب إيذاء الطرف الآخر (مثلما تفعل في العلاقة الحقيقية).

(٣-١) الدببة والدببة الدُّمَى

إليك مثالًا يجمع بين اللعب التمثيلي المذكور في الجزء الأول من هذا الفصل والعنصر الاجتماعي بالغ الأهمية الذي نتحدَّث عنه. إذا زرتَ كندا، وتوجَّهتَ للتنزُّه في الريف، فسوف يخبرونك عن الدببة. يبلغ عدد سكان كندا الحقيقية حوالي ٣٤ مليون نسمة، وقد تطلع علينا الصحف كل عام بخبرٍ عن مقتل شخص في كندا بسبب الدببة. وهذه الاحتمالية الضئيلة كافية، على الرغم من ذلك، لتأكيد أن الدببة مسألة محل اهتمام عام. فإذا ذهبتَ للتنزُّه في الريف، سيكون لزامًا على الكنديين أن يُخلِصوا لك النصيحة. قد ينصحونك بإحداث جلَبة تُزعج الدببة التي تُعَدُّ — كما قد يقولون — مخلوقات خجولة، ولذا فستبتعد عنك. أو قد ينصحونك بالعكس: لا تُثر الانتباه بإحداث ضوضاء، وإذا رأيتَ دبًّا فتجنَّب النظر في عينيه ... وهكذا. ولأنه يندر أن تلقى دبًّا، ولأن فكرة لقائه مثيرة، قد ينصحونك بأنك إن أردت حقًّا رؤية دبٍّ، فعليك أن تذهب حين الغسق إلى أحد مَكبَّات النفايات البلدية، حيث تذهب الدببة للتنقيب بين النفايات. هذا هو العالم العادي المحيط بالدببة.

ثم يوجد عالم الدببة المرتبط باللعب التمثيلي، عالم الدببة الدُّمَى، الذي يكشف لنا المزيد حول سبب الأهمية البالغة للنماذج بالنسبة إلى طريقة تفكيرنا، وسبب أهميتها

للقصص الخيالية. توجد تماثُلات معينة بين نوع الدبِّ العادي ونوع الدب الدمية؛ مثل: الأطراف الأربعة، والأذنين، والفرو الناعم، وما إلى ذلك. لكن بعض التماثلات المحتملة بين الدببة النماذج والدببة الحقيقية لا يحدث؛ مثل أنك لا تشعر بالخوف عند اقتنائك دبًّا دمية، كما أنك لستَ بحاجة لزيارة مواقع خاصة لرؤيته. والتشابه في حد ذاته ليس هو المهم في عالم الدبِّ الدمية، ولكنَّ المهم هو (فكرة) النموذج نفسه، فإذا كنتَ في السن المناسبة وفي المزاج الملائم فالدبُّ النموذج يقدم لك شيئًا مختلفًا تمامًا؛ فهو يقدم تجربةً علاقيةً مما يُطلِق عليه دارسو علم نفس النمو: التعلُّق، وهي التي تشمل تجربة العناق، والشعور بالقُرب من شخص تحبه.

بوصفك بالغًا، فبإمكانك التفكُّر في مفهوم التعلُّق، ومعناه لدينا نحن البشر، وهو أمرٌ نتشارك فيه مع بقية الثدييات، ومنهم الدببة، وهو أساس الثِّقة بالآخرين، وأساس الشعور بالارتياح في حضور من نحب. اخترع دونالد وينيكوت مصطلح «الغرض الانتقالي» للإشارة إلى تلك البطَّانية الخاصة، أو ذلك الدب الدمية الخاص الذي يحبُّه طفل في الثانية من عمره، ولا يقبل مطلقًا بضياعه أو حتى غسله. وشرح وينيكوت كيف أن مثل هذه الأغراض ليست مختَرَعة بدرجة عالية؛ إذ هي مكتشَفة في إطار ما أسماه «المساحة المحتملة بين الفرد والبيئة»، وهي في الأصل المساحة بين الطفل وأمه أو مَن يرعاه غيرها. وهكذا فإن الأغراض الانتقالية ترمز إلى علاقة التعلُّق، وتقوم مقامها، وشأنها شأن هذه العلاقة، قد لا يُصبح ثمَّة بديل منها، وهذه الأغراض انتقالية بين عالم الطبيعة — عالم التعلُّق بالأم أو من يقدم الرعاية غيرها — وعالم الثقافة الذي يضمُّ العلاقات والألعاب والقصص الخيالية،[٢٨] ولا شك أن هذه الأغراض هي بواكير الثقافة الإنسانية. الفنون والعلوم والتقنيات، وعناصر الثقافة الإنسانية كلها، حقًّا، تبزغ من هذه المساحة البينية، ومن الأهمية بمكان معرفة أنها مهما تضاءلت، فلا يمكن أن تفقد الثقافة الإنسانية أبدًا علاقتها بالآخرين كليًّا.

إن التماثل بين عين الدبِّ الكندي الحقيقي الموجود في العالم العادي وعين الدب الدمية الزجاجية غير دقيق؛ فالمعنى الذي يحمله نموذج الدببة الدُّمى مختلف، فهو يتعلق بعالم خيالي خاص بالتعلُّق، بشيء علاقي، شيء مجرد، شيء حميمي.

القصص الخيالية، بهذا المنطق، حقيقية وغير حقيقية كذلك؛ فهي تتناول العالم الاجتماعي الحقيقيَّ، ولكنها متخيَّلة في الوقت نفسه، وأهم عناصر اللعب والقصص الخيالية هي أننا نستطيع من خلالهما استكشاف ملامح من الآخرين، كأن نستكشف

أنواع الشخصيات الجديرة بالثقة، وكذا استكشاف أنفسنا، كأن نُحدِّد إذا ما كنا سنستعين بمهاراتنا الإبداعية في الانتصار في ظل ظروف معينة، أم أننا قادرون على تحمُّل تجربة العجز عن الانتصار.

افترض إد تان أن فهم العلاقة بين اللعب والقصص الخيالية يقتضي الفصل بين الدوافع المباشرة والدوافع التكيُّفية التطوُّرية للأفعال. على المستوى التطوري يمكننا افتراض أن الجماعات البشرية التي مارست ألعاب المطاردة التمثيلية وما شابهها قد تمتَّعت، بفضل ممارسة تلك الألعاب، بميزات انتقائية معيَّنة؛ لأنها مرت بممارسة مهارات اجتماعية معينة، وعرفت معنى أن يُطارِد المرء آخر أو أن يكون هو نفسه مطارَدًا. وسيكون أطفال هذه الجماعات قادرين على اختراق عقل مَن يلعب الدور الآخر. ويفترض تان أنه بمجرد الفصل بين الدوافع المباشرة والدوافع التطورية سنرى كيف أن الرابط بينها هو المشاعر الاجتماعية التي تُعَدُّ دوافع مباشرة، وفي الوقت نفسه هي الوسيلة التي تعتمد عليها الجينات لتمرير أنماط معيَّنة من التحفيز.

أما من حيث المباشرة، فالاندماج شعوريًّا في اللعب أمر ممتع. وكما أن كل الثدييات تلعب، فجميعها تمتلك مخزونًا من المشاعر الاجتماعية. فكِّر، على سبيل المثال، في لعبة المطاردة عند الأطفال، هي نسخة تمثيلية من الملاحقة. نستطيع مشاهدتها في الملاعب في جميع المدارس الابتدائية، وهي تُتيح تجربة الشعور بالعجَلة، والشك فيما إذا كان المطارِد سيلحق بالمطارَد أم أن المطارَد سيُفلت؛ لذا فإن الدافع المباشر للعبها هو المشاركة في مثل هذه الأنشطة الشعورية. يأتي القَصص الخيالي امتدادًا لهذا النوع من البدائل، وتكرَّر اللعبة نفسها في كل مرة تحدث فيها مطارَدة بالسيارات في فيلم حركة، وكلَّما يلاحق ضابطٌ مشتبهًا به في قصة بوليسية. يُقدِّم البالغون للأطفال الأدوات المساعدة مثل ملاعب المدارس، أما البالغون أنفسهم، فيجدون الوسائل المساعِدة في الروايات والأفلام، وكما يقول تان: فإن «تجربة الترفيه هي حلقة من المشاعر استجابةً لعملية متواصلة من التخيل الموجَّه.» فكما جعلت جيناتنا الأطعمة الحلوة ممتعةً لأن التمتُّع بصحة جيدة من المزايا التكيفية، جعلت اللعب — وفرعه، القَصص الخيالي — ممتعًا؛ لأن اكتساب مهارات التفاعل والتحكُّم في المشاعر من المزايا التكيُّفية أيضًا.

قد يشعر الإنسان بالخوف من الإمساك به في ألعاب المطاردة أو الغميضة، والأمر نفسه ينطبق على القصص الخيالية، حين يُصبح من الممكن التحكم في الخوف — الذي عادةً ما يتجنَّبه المرء في حياته اليومية — بل والتمتُّع به أيضًا في إطار السياق الأكبر الذي يتيح استكشافه واكتشاف كيفية التعامل معه.

(٣-٢) المتعة في الألعاب

يأتي أتمُّ استكشاف أعرفه في علم نفس الألعاب من مقال إيرفينج جوفمان[٢٩] بعنوان «المتعة في الألعاب»، وفيه يقول: «يبدو أنه لا وجود لعنصر آخر أقدر على بثِّ الحياة في عالم المرء من امرئ آخر» (ص٤١). ونظرًا لطبيعتنا الاجتماعية نحن البشر، فإن أحد العناصر الأساسية لاستمتاعنا بالحياة — أي اندماجنا فيما نفعله — هو تفاعلاتنا مع بعضنا البعض.[٣٠]

تبثُّ الألعاب الحياة في العالم، ولكن في حدود. تحافظ معظم الألعاب على تحقيق التفاعل الاجتماعي بين الأشخاص، وهذا ما يميِّز أسلوب الإنسان في الحياة، ولكن بشكل آمن ومكرَّس لحوافز منتقاة (أهداف) مثلما يحدث في المسابقات، وحركات محدَّدة مثل قلب أوراق اللعب أو تنطيط الكرة.

وهكذا نجد أن لعبة الشطرنج — على سبيل المثال — هي نسخة مصغَّرة من حروب العصور الوسطى، يُشارك فيه جيشان متساويان ومتطابقان. والهدف هو حماية الطبقة الأرستقراطية العليا؛ أي المَلِكَيْن. أما الأرستقراطيون الآخرون، مثل الوزيرَين والأحصنة والأفيال فيمكن تحريكها في أنحاء ميدان المعركة على نحوٍ مثير، بينما لا تستطيع البيادق، التي تمثِّل الفلاحين الفقراء، إلا أن تتقدم مربعًا واحدًا في المرة الواحدة، وهي معرَّضة للقتل بمجرد أن يخطر ذلك على بال أحد اللاعبين. في بعض الألعاب القديمة، مثل قتال المصارعين، كانت الفعاليات نفسها ألعابًا من وجهة نظر المشاهدين، بينما لم تكن كذلك من وجهة نظر المشاركين فيها. وقد اختفت اليوم بدرجة كبيرة مثل هذه الألعاب التي يُقتَل فيها المشاركون، ولم يتبقَّ منها سوى آثار طفيفة؛ ومن ذلك قذف كرة صلبة في اتجاه الهدف في لعبة الكريكيت، بدلًا من رمي الرمح في اتجاه الخصم، والتلويح بالمضرب في رياضة البيسبول.

أحد عناصر العالم النموذجي المقام في أي لعبة هو مجموعة من القواعد، ومن العناصر الأخرى عنصر الأدوار المقدَّمة والحركات المتاحة ممارستها،[٣١] وهذه القواعد والأدوار والحركات ما هي إلا نسخ محوَّرَة من القواعد والأدوار والأفعال القائمة في الحياة العادية، وقد يسمح الحد الفاصل بين العالم الحقيقي وعالم الألعاب بالتداخُل بين العالمين فيما يتعلق ببعض هذه العناصر. وهكذا، على سبيل المثال، تنتقل العناصر الصراعية في علاقاتنا (نحن مقابل الآخرين) بسهولة بين العالم اليومي الواقعي وعوالم الألعاب التنافسية.

وكما بيَّن جوفمان، يمكن أن تصير اللعبة عالَمًا بذاته، عالَمًا نموذجًا، سواء أكانت لعبة ارتجالية من ألعاب الطفولة، أم رياضة احترافية مثل الكريكيت والبيسبول، فهي تصير موضوعًا للنقاش والتعليق، ثم يُكتب تاريخ تُسرَد أحداثه المرة تلو الأخرى، وتعمُر مثل هذه العوالم بكائنات توجد في برزخ ما بين اللعب والحياة اليومية، ويُصبِح نجوم الرياضة شخصيات قصصية خيالية.

من غير المعتاد أن تكون رواية أو فيلم أكثر فعالية في «بث الحياة في عالم المرء» من امرئ آخر، ولكنها يمكن أن تكون فعَّالة بالقدر نفسه؛ لأنها تحتفظ، بحكم خصائص صنع العالم الموجودة فيها، بعنصر العلاقة مع شخص آخر، فضلًا عن إمكانات نوع جديد من الإبداع؛ فصنع العالم ليس شيئًا يفعله المؤلِّف فقط، ولكن القراء والجمهور يفعلونه هم أيضًا.

(٤) الصداقة ونظرية العقل

أغلب الثدييات ذات طبيعة اجتماعية، لكنَّنا نحن البشر أكثر الثدييات اجتماعيةً، وبيئتنا الإيكولوجية الملائمة هي العالم الاجتماعي، فمثلما تبني القنادس السدود، يبني البشر الصداقات.

ولهذا فإن تفاعلنا مع غيرنا ممَّن يجمعنا بهم الودُّ مصدر جانب كبير من متعتنا في الحياة؛ مثل عناق من نحبُّهم، ومحادثة الأصدقاء، والنشاطات المشتركة للأُسَر أو غيرها من الجماعات الاجتماعية. ويأتي القَصص الخيالي امتدادًا لهذا النوع من الاستمتاع. صحيح أنه رمزيٌّ، لكنه يقوم على الأساس العلاقي نفسه مع رواة وشخصيات القصص الخيالية، وهو مؤسَّس على منظومة المشاعر نفسها الموجودة في العالم الاجتماعي العادي، وإن كان يخلو من الاحتمالات المدمِّرة التي أحيانًا ما ينبثق منها بعض من هذه المشاعر في الحياة الواقعية.

ومن هنا فإن من أفضل أساليب التفكير في علاقتنا بالكتب وبمؤلِّفيها وبشخصياتها اعتبارهم أصدقاء.[٣٢] لا شك أن القصص الخيالية تُتيح لنا نوعًا مميزًا من الحميمية التي تُمكِّن عقلنا من الانضمام إلى عقل آخر، أو بدلًا من ذلك، تُتيح لهذا العقل الآخر أن يدخل عقلنا؛ ولذا يقول مارسِل براوست في مقاله «حول القراءة»:

> في القراءة تعود الصداقة فورًا إلى نقائها الأصلي، ولا وجود لاعتبارات اجتماعية إجبارية مع الكتب. إذا قضينا أمسيتنا مع أولئك الأصدقاء — أي الكتب — فهذا

> يعود لرغبتنا الصادقة في ذلك، وحينما نتركهم نتركهم آسفين، وحينما نكون غادرناهم لا يخطر ببالنا أيٌّ من تلك الأفكار التي تُفسد الصداقة: «كيف كان رأيهم فينا؟» «هل ارتكبنا خطأً وتحدَّثنا بفظاظة؟» «هل أعجبناهم؟» ولا يوجد تخوُّف من أن ينسونا ويستبدلوا بنا غيرنا. كل هذه الأفكار المثيرة للاضطراب تتلاشى بمجرد دخولنا صداقة القراءة، الطاهرة الهادئة. (ص٤٠)

تستعرض جودي دان في كتابها الذي اقتُبِسَ منه مشهد الصبيَّيْن وهما يلعبان لعبة القراصنة في مستهلِّ الفصل بدايات الصداقة. وتوحي فكرة بروست باعتبار الكتب أصدقاء، كيف تصبح عوالم اللعب المشتركة أساسًا للقصص الخيالي، وكيف أن القصص الخيالية قادرة هي الأخرى على منح شعور بالحميمية: معرفة عقل شخْص آخر.

(٤-١) نظرية العقل

كيف نعرف العقول الأخرى؟ أحد الموضوعات الأساسية التي تُناقَش في إطارها هذه المسألة في علم نفس النمو هو نظرية العقل، التي يُطلَق عليها كذلك اسم اتخاذ المنظور، والتعقُّل. وهنا نعود مرةً أخرى إلى المعنى الاستعاري وصنع النماذج؛ حيث يتخيَّل عقلنا عقلَ شخص آخر، أو يتبنى جانبًا منه. كيف يبدأ الأطفال في اكتساب هذه المقدرة؟ وفي أي مرحلة من مراحل النمو؟

يبدو أن الأطفال، قبل سن الرابعة تقريبًا، لا يكونون قادرين على التفكير في أن ما يعرفه شخص آخر يختلف عما يعرفونه هم أنفسهم، ولا يرون الأمور إلا من خلال منظورهم، وبهذا المعنى لا يمكن القول إنهم يملكون أي نظرية بشأن عقول الآخرين. في عام ١٩٨٣، أظهرت تجربة أجراها هاينس فيمر وجوزيف بِرنر تغيُّر هذا المفهوم المرتبط بسنٍّ ما قبل الرابعة. قصَّ فيمر وبرنر على أطفالٍ قصةَ طفل صغير يُدعى ماكسي معه بعض الشوكولاتة، وضَع الشوكولاتة في خزانة زرقاء وخرج للعب، وأثناء وجوده بالخارج أخذت أمه الشوكولاتة من الخزانة الزرقاء، واستخدمت بعضًا منها في خَبْز كعكة، ثم وضعت بقية الشوكولاتة في مكان مختلف، في خزانة خضراء. سُئل الأطفال في التجربة: «عند عودة ماكسي من الملعب، سوف يرغب في تناول بعض من شوكولاتته. فأين سوف يبحث عنها؟» كانت إجابة أغلب الأطفال الذين تقلُّ أعمارهم عن أربع سنوات: «في الخزانة الخضراء.» كانوا يعرفون أن هذا هو مكان الشوكولاتة؛ ولذا ظنوا أن ماكسي سوف يبحث

هناك، أما الأطفال الذين كانوا في الرابعة أو أكبر، فكانوا أمْيَل إلى القول: «في الخزانة الزرقاء.» فقد استطاعوا أن يحتفظوا في عقولهم بأن هذا هو المكان الذي يعرف ماكسي أنه ترك شوكولاتته فيه، وأدركوا أن ما يعرفه ماكسي يختلف عما يعرفونه هم.

وهذا ينطبق إلى حدٍّ بعيد على الأطفال أنفسهم، فلا يدرك الأطفال أن أفكارهم ومشاعرهم في الوقت الحالي قد تختلف عن أفكارهم ومشاعرهم في الماضي إلا بعد بلوغهم سنِّ الرابعة تقريبًا. وقد درَست أليسون جوبنيك وجانيت آستينجتون هذه المسألة، وفي إحدى التجارب قُدِّمت علبة سمارتيز (وهي عبارة عن حبات حلوى صغيرة الحجم) إلى أطفال تتراوح أعمارُهم بين الثالثة والخامسة، ثم سُئلوا عما يظنون أنه بداخل العلبة، فأجاب الأطفال: «حلوى سمارتيز.» ثم فتح الإخصائي العلبة، وأظهر أنها تحتوي على أقلام ألوان، بعد ذلك سُئل الأطفال عما كانوا يظنون أنه داخل العلبة قبل فتحها، فأجاب الأطفال الأصغر سنًّا بأنهم ظنوا أن العلبة كانت تحتوي على أقلام ألوان، ولكنَّ الأطفال الذين كانوا يبلغون الخامسة من أعمارهم كانوا يعرفون أنهم اعتقدوا في البداية أنها كانت تحتوي على حلوى سمارتيز. وهذا التغير في قدرة الطفل على تمييز معتقداته الذاتية السابقة يحدث في سن الرابعة تقريبًا، مثله مثل قدرة الطفل على التفكير بأن الآخرين يعرفون أشياء غير التي يعرفها.



شكل ٢-٣: علبة سمارتيز بداخلها أقلام ألوان شبيهة بالعلبة المستخدَمة في تجربة جوبنيك وآستينجتون. (صورة كيث أوتلي.)

على كثرة ما سمعتُ جوبنيك وآستينجتون تُناقشان هذه التجربة، لا أذكر أنهما ربطتا بينها وبين «اعترافات القدِّيس أوغسطين» التي كتب فيها أن إدراك المرء أخطاءه

التي ارتكبها في حياته السابقة والاعتراف بها هما سبيله الوحيدة إلى التغيُّر. لكن ما لم يعلمه أوغسطين نفسه، وتشير إليه النتائج الحديثة حول نظرية العقل، هو أن الرُّوح لا تدخل الجسد مع بدء الحمل، ولكن في سنِّ الرابعة.

يبدو أن امتلاك نظرية للعقل هو تغير عقلي يكتسبه أغلبنا، ومن استثناءات ذلك مرضى التوحُّد الذين يبقون بعد بلوغهم غير واعين إلى حدٍّ كبير بما قد يُفكِّر به الآخرون أو يشعرون به.[٣٣]

(٤-٢) الذكاء الاجتماعي

ترجع إحدى الخطوات المبكِّرة في دخولنا عالم الآخرين إلى أن الأطفال في سن العامَيْن يتعاملون مع أنفسهم ومع الآخرين باعتبارهم فاعلين، قادرين على عمل أشياء في العالم، وهذا أمر أساسيٌّ لحيواتنا ذات الطابع الاجتماعي البالغ التي نحياها، كما أنه يُفرِّق بيننا وبين أكثر أبناء عمومتنا من الرئيسيات شبهًا بنا: قرود الشمبانزي.

عند المقارنة بين صغار الشمبانزي والأطفال البشر؛ فإنهم يتشابهون في فهمهم طبيعة عمل الأشياء في العالم المادي، ولكن مع بلوغ سنِّ العامين، يتمتَّع أطفال البشر بدرجة أعلى من الذكاء في تفكيرهم عن العالم الاجتماعي.[٣٤] لا يدرك صغار الشمبانزي أنهم فاعلون في حدِّ ذاتهم، فهم يستطيعون التصرف في العالم، ولكنهم لا يُدركون أنهم هم وغيرهم من قرود الشمبانزي فاعلون قادرون على الفعل. أما الأطفال البشر فيدركون ذواتهم هكذا بالفعل مع بلوغ سن الثانية. ويبدو أن جون دون كان يلمس شيئًا من ذلك حينما قال في إحدى عظاته: «لا يملك الحيوان إلا أن يعرف، لكنَّ الإنسان يُدرك أنه يعرف» (ص٢٢٥).

علاوة على ذلك، عندما يبدأ الأطفال في التكلُّم بما يزيد على كلمات مفردة، وهو ما يحدث غالبًا في النصف الثاني من عامهم الثاني، تكون لغتُهم قائمةً على الأفعال — مثل ذهب وأكل ووضع — وتتخلَّلها مكونات أخرى تشير إلى الفاعل وعناصر أخرى للفعل؛ على سبيل المثال: سجَّل عالِم النفس الروائي تشارلز فيرنيو في ملاحظاته حول مراحل تطور ابنته أثينا أنها سألته وهي في شهرها الثامن عشر تقريبًا (في حديث متبادل): «نحن نفعل ماذا اليوم؟» (ص١١٦). نلحظ أن الفعل الذي اختارته أثينا (باستخدام وظيفة الاختيار لدى جيكوبسون) هو «نفعل»، وهذا فعل يقوم به شخص فاعل، ثم (باستخدام وظيفة التركيب لدى جيكوبسون) رتبت الكلمات حول هذه الكلمة المعبِّرة عن الفعل: «ماذا»

للسؤال عن نوع الفعل، و«نحن» للإشارة إلى الأشخاص الفاعلين، و«اليوم» للإشارة إلى زمن الفعل. لقد بدأت لغة أثينا في هذه المرحلة من حياتها تنظِّم أفكارها وخططها، وكما عبَّر فيرنيو عن ذلك: «أيًّا ما كان التفكير الذي كانت أثينا تمارسه قبل اللغة، فلم يكن مترابطًا — وكان تفكيرًا بيولوجيًّا — ونظَّمته اللغة، وعندما زال التشوش عن وعيها بدأت القصة أخيرًا في الاتساق» (ص١١١).

(٤-٣) نظرية العقل والسرد

يسود الاعتقاد بأن عوامل عديدة تُسهم في نظرية العقل. أحد هذه العوامل هو قدرة الأطفال الرُّضَّع ومن يرعَونهم على تشاطر الانتباه إلى شيء يرونه، بالإشارة إليه على سبيل المثال، وهو ما يفعله الأطفال الرضَّع تلقائيًّا قبل أن يُتِمُّوا عامهم الأول، ولا تفعله القردة في الغابة على الإطلاق. ويصير الانتباه المشترك إلى الأشياء عنصرًا مهمًّا في التواصل، وفي الفن.

اللغة عامل آخر فني يسهم في نظرية العقل، فقد اختبرت جانيت آستينجتون وجنيفر جينكينز في دراسة ممتدة أطفالًا في الثالثة من أعمارهم، ووجدتا أن القدرات اللغوية الأكثر تبكيرًا تُنبئ بأداء أفضل لمهام نظرية العقل (وإن كان امتلاك نظرية عقل في وقت أبكر لا يُنبئ بمستوى الأداء اللغوي في المستقبل).

وفي دراسة أخرى، اختبرت جينكينز وآستينجتون الآثار المحتملة لنظرية العقل على لعب الأطفال ألعابًا تتضمَّن أدوارًا؛ حيث اختبرتا أطفالًا تتراوح أعمارهم بين ثلاثة أعوام وأربعة، وجرى تقويمهم ثلاث مرات على مدار سبعة أشهر، وفي كلٍّ من تلك المرات الثلاث، قيس مستوى نظرية العقل لدى الأطفال، وسُجِّل لعبهم مع أحد الأصدقاء بكاميرا فيديو. وأعدَّت جينكينز وآستينجتون مقاييس للعب التمثيلي، ولكيفية تعاون الأطفال في رسم الخطط فيما بينهم. وانتهت الدراسة إلى أن فهم نظرية العقل يُنبئ بمقاييس التعاون في رسم الخطط أثناء اللعب، بينما لم يُنبئ أيٌّ من تقويمات اللعب بنظرية العقل.

عملت جولي كوماي مع أطفال تتراوح أعمارهم بين الرابعة والسابعة، وطُلِب من كل طفل إعادة سرد حكايتَين خياليتَين، وأن يقرأ قصَّتين من وحي خياله. سجَّلت كوماي القصص، كما قاست مفردات الأطفال، والذاكرة العاملة، ومهمتين من مهام نظرية العقل. وقد وجدت تطورًا كبيرًا مصاحبًا للعمر؛ حيث مالت قصص أطفال سن الرابعة إلى أن تكون تسلسلات أحداث بسيطة، بينما دمجت قصص أبناء السادسة والسابعة وجهات نظر الشخصيات والجمهور، وبدأت تُظهِر حبكات معقَّدة. أما من حيث الفروق الفردية،

فاتسمت قدرة كل طفل على تقديم وجهة النظر بالاتساق عبر القصص الأربع، وكانت قدرة الأطفال على التأقلُم مع وجود الجمهور مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالميل لرسم العوالم الداخلية للشخصيات.

لجأت كوماي، من أجل قياس المهارات السردية في الحكايات التي قصَّها الأطفال، إلى تقويم تقديم وجهات نظر الشخصيات في القصة، وتقديم الحاجات التواصليَّة المرتبطة بالجمهور، وتقديم النصِّ السردي باعتباره قصةً مستقلَّةً بذاتها، وانتهت، بعد ضبط[٣٥] عوامل السن والمهارات اللغوية والذاكرة العاملة، إلى أن نظرية العقل كان لها إسهام قويٌّ ومستقلٌّ على جميع العناصر الثلاثة للمهارات السردية؛ إذ كلما فطن الأطفال للآخرين كانت قصصهم أفضل في تقديم وجهات نظر الشخصيات، وفي مراعاة الجمهور، وكونها قصصًا مستقلة بذاتها.[٣٦]

تساعدنا نظرية العقل على صنع نماذج عقلية لأنفسنا وللآخرين، ولما نعلمه نحن والآخرون في اللحظة الراهنة، ولصفاتنا وصفاتهم على مدار فترات أطول، ولكن هذا يمكن أن يصل إلى مدى أبعد. فنحن نستطيع أن نصنع نماذج لنماذج الآخرين، وعادةً ما يحدث هذا النوع من البنية المدمجة لما يُفكِّر فيه الناس ويشعرون به ويعتقدونه في الأعمال الأدبية، لدرجة أنه من الممكن أن يكون أحد جوانب الاهتمام بقصة ما هو تخمين من يعرف ماذا، وما مآلات كلٍّ من الشخصيات. على سبيل المثال: يشير روبين دَنبار في كتابه «قصة الإنسان» إلى أن شكسبير كان بحاجة في مسرحيته «عطيل» إلى هذه الطبقات الخمس (مبيَّنة بالأرقام في الأقواس). كان شكسبير:

> «يريد» [١] أن «يدرك» [٢] جمهوره أن هذا المغربي الذي سُمِّيت المسرحية على اسمه «اعتقد» [٣] أن خادمه إياجو صادق في ادعائه أنه «يعرف» [٤] أن حبيبته ديدمونة «تحب» [٥] كاسيو. (ص١٦٢)[٣٧]

يحتاج الجمهور، من أجل فهم مسرحية «عطيل»، إلى التعامل مع أربع طبقات من الحالات العقلية في نموذجه، لكنَّ المؤلف احتاج إلى التعامل مع خمس طبقات، ونستطيع القول، إذا ما اتَّبعنا أسلوب دَنبار نفسه في ترقيم الطبقات إن نظرية العقل هي «تخمين» [١] ما قد «يفكر ويشعر» به [٢] شخص آخر، ويصل هذا إلى ثانية هذه الطبقات وحسب. أما الطبقة الثالثة فمن الوارد أن يكون أسلافنا من البشر قد بلغوها في الفترة نفسها تقريبًا التي ظهرت فيها اللغة الحوارية. وهذه الطبقة الثالثة يسيرة لنا نحن البشر الحديثين؛ لذلك نستطيع عند المشاركة في حوار أن «نفكر» [١] ونقول: «لن تخبره شيئًا لا «تريد»

[٢] أن «يعرفه» [٣] الناس جميعًا.» تستطيع قرود الشمبانزي التعامل مع طبقة ونصف الطبقة فقط.

قد نعرف في العالم الاجتماعي ما يدور في خَلَدِ شخصٍ ما؛ لأنه أخبرنا به لتوِّه، أو نعرف ما يشعر به لأننا شاهدناه حالًا يتصرَّف بطريقة عبَّرت عن مشاعره، لكننا إن أردنا أن نعي أي أمر على نحو أمثل، حتى وإن كان أمرًا قيل مباشرةً في إحدى المحادثات، فعلينا جمع هذا الأمر مع كثير من المعلومات الأخرى عن المتحدِّث وعن الموقف. قد لا تُثبت هذه الطريقة دقتها طوال الوقت، ولكنها غالبًا ما تؤتي ثمارها، سواء أثناء التفاعل، أو في إطار صنع نموذج عقلي لشخص ما بمرور الوقت، ويمكننا تخيُّل أنفسنا داخل عقل أحد الأصدقاء، أو عقل شخصية في قصة خيالية.

عادةً ما نصنع نموذجنا عن الآخرين بالبدء بأنفسنا، وهو ما أحسنَ آرثر كونان دويل التعبير عنه في «وصية عائلة ماسجريف» على لسان شيرلوك هولمز، حين قال: «أضع نفسي مكان الرجل، وبعد أن أقيِّم مستوى ذكائه، أحاول تخيُّل كيف كنت سأتصرف في الظروف نفسها» (ص٣٩٤). وصوَّر الأب براون، المحقِّق الشهير في قصص جيلبرت كيث تشسترتون، الأمرَ بوضوح أشد قائلًا: «حين حاولت تخيُّل الحالة العقلية التي قد ينتج عنها ارتكاب شيء كهذا [الجريمة]، أدركت دومًا أنني كان من الممكن أن ارتكبها بنفسي في ظلِّ حالات عقلية معيَّنة دون غيرها» (ص١٧٠). نحن نُسقِط شيئًا مما نعرفه عن أنفسنا على الآخر، ثم نُجري تعديلات حسب ما نعرف عن هذا الشخص وعن الموقف،[٣٨] غير أننا غالبًا ما نُسقِط أكثر مما ينبغي، ونُعدِّل أقل مما يلزم، ولا يزال هناك المزيد دائمًا مما ينبغي أن نعرفه عن الآخرين، وعن أنفسنا.

الثابت حاليًّا هو أن الأطفال يبدءون في حوالي سن الرابعة في فهم ما يُفكِّر به الآخرون ويشعرون به، وأننا، نحن الكبار الراشدين، بحاجة إلى متابعة تطوير إدراكنا لما يفكر به الآخرون ويشعرون به؛ لأن هذا من المهارات الأساسية للبشر، ولكن الأكيد أننا نرمي الآخرين بأفكار ومشاعر لا علاقة لهم بها؛ استنادًا إلى معرفتنا بأنفسنا. في الوقت ذاته، نحن مؤمنون بأن تصرُّفات الأشخاص لها أسباب تُعلِّلها، ومحاولة شرح الأشياء من خلال السرد تقوم في حد ذاتها على هذه الفكرة.[٣٩]

تفترض ليسا زانشاين في كتابها «لماذا نقرأ القصص الخيالية» أن القصص الخيالي كلَّه أو جُلَّه قائم على نظرية العقل، أو اتخاذ منظور الآخر، واكتشاف الأسباب وراء تصرُّفات الأشخاص. وهي تقول إن سبب استمتاعنا بالأدب هو إجادتنا لفنِّ اكتشاف

خطط الآخرين ونياتهم، ونظرًا لأننا نستمتع بما نُجيد فعله، فإننا نستمتع بالقصص الخيالية. يُزوِّدنا المؤلِّف في القَصص الخيالي بمعلومات تتيح لنا إطلاق نظرية العقل لدينا؛ إذ تُقدَّم شخوص القصص الخيالية بحيث نكوِّن فكرةً عنها، مع صعوبة تبيُّن بعض الملامح (كما يحدث مع الأشخاص الذين نعرفهم في الواقع)، أو ربما يُقدِّم هؤلاء الشخوص أنفسهم على نحو معيَّن بينما تدور أمور أخرى تحت السطح، ولعلَّ السبب يكون تارةً افتقاد الثقة بالنفس، أو الشعور بالمرارة والحسد تارةً أخرى، أو أحيانًا الشعور بالحزْن. فضلًا عن ذلك، فإنَّ بعض أنواع القصص الخيالية؛ مثل القصص البوليسية (الألغاز)، تختص، فيما يبدو وكأنه موضوعها الأوحد، باستكشاف ما يفكِّر به شخص ما ويشعر به بينما يبذل هو قصارى جهده لإخفائه، ومن السبل المتَّبعة لتحقيق ذلك ما أوصى به شيرلوك هولمز والأب براون من وضع أنفسنا داخل عقل الآخر.

إن محاولة شكسبير تمكيننا من رؤية ما يعتمل تحت السطح الظاهر للسلوك تتمثَّل في حثِّنا على تخيُّل الأسباب التي تدفع الناس إلى التصرف بطريقة معينة، أما قدراتنا نحن على تخيُّل مثل هذه الحالات فهي تعتمد على اللعب الاجتماعي الذي لعبناه في طفولتنا ونحن نتلمَّس طريقنا نحو تحقيق الألفة والحميمية مع الآخرين، تلك الحميمية التي تعني التمكُّن من دخول عقولهم.

(٥) رواية لَعِبية

يُسعدني الإعلان عن نتائج مسابقة أفضل جملة افتتاحية لرواية أو رواية قصيرة أو قصة قصيرة:

المركز الثالث من نصيب فرانز كافكا عن جملة: «استيقَظ جريجور سامسا ذات صباح من أحلامٍ مزعجة، ليجد نفسه وقد تحوَّل في فراشه إلى حشرة ضخمة.»

ويأتي في المركز الثاني ليو تولستوي بجملة: «كل البيوت السعيدة سواء، أما البيوت البائسة فينفرد كلٌّ منها بلونه الخاص من ألوان الشقاء.»

أما المركز الأول فتستحقه جين أوستن عن جملتها: «من الحقائق المعترَف بها عالميًّا، أن الرجل متى ما كان أعزب وبحوزته ثروة كبيرة، فلا شك أنه سيكون بحاجة إلى زوجة.»

ومن الأسباب التي جعلت المركز الأول من نصيب أوستن (على الرغم من المواضع الغريبة لاستخدام الفاصلات في الجملة بالنسبة إلى القارئ الحديث) هو أن هذه الجملة تُعَدُّ من الجمل الاستفزازية والألْعية الباهرة في الوقت نفسه.

لقد حظي أسلوب السخرية لدى جين أوستن باهتمامٍ واسع،[٤٠] وتنبع أهمية السخرية للقصص الخيالية خصوصًا من أثرها في تحفيز القارئ على التفكير اللاعب في احتمال معيَّن، ثم التَّفَكُّر في عكسه في الوقت نفسه. ولهذا فإن الجملة الافتتاحية لرواية «كبرياء وتحامل» تحتمل المعنى المباشر لألفاظها وعكسه في آنٍ؛ وهذا ما يعيدنا مرةً أخرى لفكرة أن الشيء الواحد يمكن أن يكون هو نفسه، ويكون شيئًا آخر في آنٍ واحد. والسخرية، مثلها مثل اللعب، ذات طبيعة شرطية،[٤١] وهذا بدوره مهمٌّ للقَصص الخيالي الذي لا يوجِّهنا فيه أحد إلى أفكار أو مشاعر معينة، ولكنه يمنحنا شيئًا ما لنتفكَّر بشأنه ونشعر به. إن الجملة الافتتاحية لرواية «كبرياء وتحامل» هي رمز السخرية ذاتها، وتستطيع استيعاب مقصدي إذا تأملت العبارة التالية: في أمريكا، يعرف المرء أن الحياة جدِّيَّة ولكن بها أمل، وفي إنجلترا يعرف المرء أن الحياة بلا أمل ولكنها ليست جدِّيَّة.

والآن أطرح — بحذر — فكرة أن رواية «كبرياء وتحامل» رواية لَعِبيَّة، وأن السخرية والطبيعة اللَّعِبية مهمتان ولا شك في الأدب الإنجليزي. وأقول «بحذر» لأني أجد نفسي في موضع مَن يحتاج إلى شرح نُكتة، بما ينطوي عليه ذلك من أذًى لا يعادله أذًى تقريبًا إلا فيما ندر. رواية جين أوستن هزلية، حسبما أرى؛ لأن نساء الطبقة الوسطى في تلك الفترة التي كانت أوستن تكتب فيها (وتعيش كذلك) لم يكن لهنَّ عمل يتَكَسَّبْن منه، وعلى الرغم من ذلك، كانت مسائل كالحب والصداقة والزواج لا تنفصل عن المال والثروة، ولهذا فلقد كان الموضوع جدِّيًّا حقًّا. جين أوستن نفسها لم تتزوج قَطُّ، ولهذا عندما تُوفِّي والدها، اضطرت هي ووالدتها وأختها للانتقال للعيش في كوخ داخل عزبة أخٍ لها تبنَّاه قريب ثري للأسرة كان بحاجة إلى وريث. كيف ينبغي على المرء التعامل مع موضوع كهذا بجدية على ما أظن؟ ولكن أوستن تقرِّر ألا تفعل ذلك؛ فأسلوبها مازح، وتأثير كلماتها مرهف.

كانت أوستن تنتمي لأسرة أدبية، كتب عنها برايان ساذَم قائلًا: «كان «الذكاء الفطري يسري في حواراتهم، ومعه كل ما يُميِّز النقاشات العائلية التي تجمع أسرةً كبيرةً وذكيةً من مرح وثرثرة»، وكانت تلك النقاشات «غنيةً بالملاحظات الألمعية، ومُبهِجَةً بما فيها من طبيعة لعبية ومزاح»» (ص٤). واعتادت أوستن منذ صغرها، وطوال حياتها، على قراءة مقتطفات من كتاباتها على أفراد أسرتها. هذه قطعة من رواية «جاك وأليس» التي كتبتها وهي في الرابعة عشرة من عمرها تقريبًا:

> وعندما سألْتُ عن بيته، أخبروني أن أتجه عبر هذه الغابة إلى البيت الذي ترونه هناك. وهكذا دخلت بقلبٍ مستبشر بما سيلقاه من سعادة عند رؤية محَيَّاه،

> وتابعتُ سيري حتى هنا، ولكني فوجئتُ بما يعوق قدمي عن السير، واكتشفتُ عندما نظرت في السبب أنني وقعت في أحد الشِّراك الحديدية التي تنتشر في أراضي النُّبلاء.
>
> هنا صاحت ليدي ويليامز: «يا لحسْنِ حظنا أن قابلناكِ، وإلا كنا سنلقى الحظ العاثر نفسه.» (أوستن، ١٩٩٣، ص٢٠)

هكذا كانت أوستن في صغرها تتهكم على الروايات الرومانسية الرائجة في تلك الفترة، حتى إنك تستطيع تخيُّل أصوات ضحك الأسرة عند الاستماع إليها. ومع خروج أولى رواياتها إلى النور في بدايات العقد الرابع من عمرها كانت قد استبدلت بالتهكُّم الاستهزاءَ الساخر. وإليكم افتتاح الفصل الأول من رواية «كبرياء وتحامل»:[٤٢]

> من الحقائق المعترَف بها عالميًّا، أن الرجل متى ما كان أعزب وبحوزته ثروة كبيرة، فلا شك أن سيكون بحاجة إلى زوجة.
>
> ورغم الغموض الذي يحيط بمشاعر مثل هذا الرجل، ومواقفه عند ظهوره للمرة الأولى في أي حيٍّ من الأحياء، فإن رسوخ هذه الحقيقة داخل عقول الأسر المحيطة يهيِّئ لهم أنه مِلْكية مستحَقَّة لواحدة أو أخرى من بناتهم.
>
> توجَّهت السيدة بينيت بالحديث إلى زوجها ذات يوم قائلة: «عزيزي السيد بينيت، هل علمت أن نيذرفيلد بارك قد أُجِّرَت أخيرًا؟»
>
> فأجاب السيد بينيت بالنفي.
>
> فردَّت عليه زوجه: «ولكنها أُجِّرَت بالفعل. كانت السيدة لونج هنا للتو، وأخبرتني بكل شيء.»
>
> لم يرُدَّ السيد بينيت.
>
> هنا صاحت زوجه بنفاد صبر: «ألا تودُّ معرفة مَن استأجرها؟»
>
> ««أنت» تريدين إخباري، ولا مانع عندي.»
>
> كان هذا تشجيعًا كافيًا لها.
>
> «يجب أن تعرف يا عزيزي؛ لأن السيدة لونج أخبرتني بأن المستأجر شاب ثري من شمال إنجلترا، وأنه وصل يوم الإثنين بعربة يجرُّها أربعة أحصنة لتَفَقُّد المكان، وأنه سُرَّ به للغاية، حتى إنه أبرم اتفاقًا مع السيد موريس على

الفور، وأنه سيتسلَّم الضيعة قبل عيد القديس ميخائيل، وأن بعض خدمه سيحضرون إلى البيت قبل نهاية الأسبوع القادم.»

«ما اسمه؟»

«بينجلي.»

«هل هو متزوِّج أو أعزب؟»

«بل أعزب يا عزيزي بلا شك! أعزب وثري، ودَخْله يصل إلى أربعة آلاف أو خمسة في العام. يا لها من فرصة لبناتنا!»

«كيف ذلك؟ ما علاقة هذا بهنَّ؟»

«عزيزي السيد بينيت، كيف يمكنك أن تكون ضَجِرًا إلى هذه الدرجة؟! لا بد أنك تعرف أني أفكر فيه زوجًا لإحداهن.»

«وهل هذا غرضُه من الإقامة هنا؟»

«غرض! هذا كلام فارغ، كيف يمكنك قول هذا؟ ولكن من المحتمل جدًّا أنه «قد» يقع في غرام واحدة منهنَّ، ولهذا عليك زيارته فور وصوله.»

«لا أرى مناسَبةً لذلك. يمكنك الذهاب أنت والفتيات، أو تستطيعين إرسالهنَّ وحدهنَّ، وهذا أفضل، لأنك لا تقلِّين جمالًا عن أي واحدة منهنَّ، وقد يُعجَب بكِ السيد بينجلي أكثر منهنَّ جميعًا.»

مع بداية الفصل التالي، نعرف أن السيد بينيت كان من أوائل زوار السيد بينجلي، وأنه كان ينوي زيارته طوال الوقت.

وهنا نرى كيف أن السخرية — مثلها مثل الاستعارة — هي نوع من اللَّعب يكون فيه الشيء هو نفسه وشيئًا آخر في آنٍ واحد. والفصل الأول من «كبرياء وتحامل» له مذاق ممتع، ولكن به مرارة في الآن عينه؛ لا لأنه ليس ساخرًا في حد ذاته فقط، لكن لأنه يثير السخرية من عملية المغايظة المثيرة للسخرية بذاتها.

فالسيد بينيت يغيظ زوجه، وهذا فكاهي في حدِّ ذاته، ولكن ما يجعله فكاهيًّا على نحو ساخر هو أن الموضوع الجاد المتعلِّق باحتياج الشابَّات إلى الزواج ليتمكَّنَّ من العيش عُولِجَ باستخدام صورة لَعِبِية للزيجة الكارثية التي تجمع بين السيد والسيدة بينيت، ترتسم ملامحها من حوارهما. ونحن القراء أسرى للمسألة نفسها: كيف نستطيع، في عالم تغلب عليه خيبة الأمل، أن نفهم تورطنا في أمور الحب هذه؟ بل حتى كيف نجد الحب في حياتنا؟

وينتهي الفصل الأول من رواية «كبرياء وتحامل» بالفقرة التالية:

> كان السيد بينيت مزيجًا فريدًا من الذكاء والتهكُّم والتحفُّظ وتقلُّب المزاج؛ بحيث لم تكفِ ثلاثة وعشرون عامًا من الزواج لمساعدة السيدة بينيت على فهم شخصيته. أما هي فقد كانت عقليتها أيسر في فهمها؛ إذ لم تكن امرأة متوقدة الذكاء، وكانت محدودةَ المعرفة، سريعة الغضب، وكانت تتصور حين استيائها أن أعصابها قد أتلِفَت. أما شغلها الشاغل في الحياة فكان تزويج بناتها؛ وسلْواها تبادل الزيارات ومعرفة الأخبار.

يصف دي دبليو هاردينج هذه الفقرة الأخيرة في الفصل الأول من رواية «كبرياء وتحامل» بأنها مثال لما يُسمِّيه «الكراهية المنظَّمة» لدى أوستن لحالة التداخل ما بين الحب والمال عند نساء عصرها.

وكما يقول الراوي في «كبرياء وتحامل»، فإن هدف السيدة بينيت الأساسي واضح وصريح: هي تريد تزويج بناتها، ولكنها، مثلنا جميعًا، لها أهداف أخرى؛ فهي تريد لهنَّ وضعًا ملائمًا، وتريد مع هذا الوضع الملائم، وبعاطفة صادقة تجاه فتياتها، ما يضمَن لهنَّ السعادة. أما إذا تأملنا فيما تحت سطح أفعال السيد بينيت — وعلى نحو ما يتضَّح تدريجيًّا في الجزء الأول من الكتاب — فسنجد أن دوافعه أكثر تعقيدًا. يدور الكثير تحت السطح الظاهر؛ فقد كان هدف السيد بينيت عند زواجه أن يكون له وريثٌ ذكَرٌ يستطيع أن يورِّثَه تركته، ولكن السيدة بينيت خيَّبَت أمله في هذا؛ فهو لم يكن يُريد كل هؤلاء الفتيات، وعادةً ما يدعوهنَّ بالحمقاوات، باستثناء إليزابيث التي تُعجبه. لقد تزوج السيدة بينيت لأنها كانت جميلة في شبابها، أما الآن فقد فعلت مرحلة منتصف العمر بها فعلها، وخيَّبت أمله مرةً أخرى حين لم تكن له صديقة ورفيقة العمر، وهذا هو النموذج المثالي للزواج الذي تسعى نحوه رواية «كبرياء وتحامل». إنها ليست متوقِّدة الذكاء، وأحيانًا تُسبب له الإحراج. وأسلوبه الفكاهي التهكُّمي هو حيلته للتعبير عن مرارته وخيبة أمله، وللحفاظ على مظهر أسرته في الوقت نفسه. والآن ينبغي على إليزابيث بينيت أن تخطو أولى خطواتها نحو سعادتها الزوجية من وسط حُطام زيجة والدَيها المهدَّمَة. أليس هذا ساخرًا؟

الفصل الثالث

الإبداع

العوالم المتخيلة

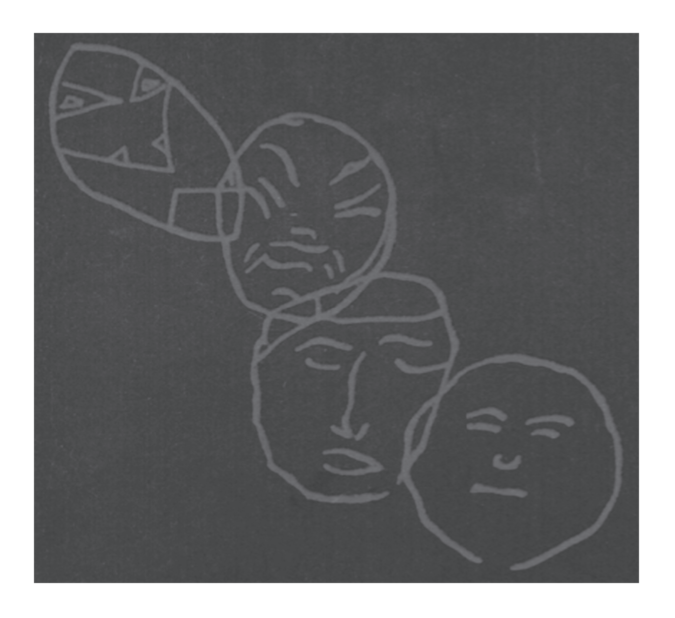
(١) نبع الإبداع

في مدينة زانادو أمرَ قوبلاي خان
بتشييد قصر فخْم مهيب:
حيث يجري نهر «ألف» المقدَّس
عبر كهوف اتَّسعت حتى بدت بلا حدود
ليَصُبَّ في بحر لا تطلع عليه شمس.

هذه هي الأبيات الأولى من قصيدة صامويل تايلور كولريدج الشهيرة «قوبلاي خان» التي يُسميها كذلك «رؤيا في حلم: مقطوعة»، التي صدرت عام ١٨١٦. القصيدة منظومة، مثل قصائد شكسبير، على الوزن الأيامبي، وتقوم على تشبيه الفن بنهر «ألف» المقدَّس الذي يتفجَّر من نبعٍ مسحور («كما لو كانت الأرض تلهَث في زفراتٍ ثقيلة متتابعة») ويجري عبر المجتمع فيجعله خصيبًا، ويمنعه من الركود.

وقد قدَّم كولريدج قصيدته مصحوبةً بقصة كتابتها:

> في صيف عام ١٧٩٧ ألمَّ مرضٌ بالكاتب، فانعزل في منزل ريفي بعيد بين بورلوك ولينتون ... ووُصِف له — نتيجة توعُّك خفيف أصابه هناك — عقارٌ مسكِّن، نام على أثره ... وظلَّ الكاتب قرابة ثلاث ساعات في سبات عميق، ولو بحواسِّه الخارجية فقط، وكان على يقين من أنه لا بد وقد ألَّف في هذه المدة



شكل ٣-١: صورة لرسم أصلي (في الركن العلوي الأيسر) وتسلسلًا من النسخ المنقولة بطريقة إعادة التقديم المتسلسلة في تجربة أجراها فريدريك بارتلِت (١٩٣٢). بارتلِت إف سي (١٩٣٢). «التذكُّر: دراسة في علم النفس التجريبي والاجتماعي». (كامبريدج: كامبريدج يونيفرسيتي برس. أعيد نشرها بإذن من كامبريدج يونيفرسيتي برس.)

ما بين مائتين وثلاثمائة بيت على الأقل، إنْ جاز أن يُطلَق على ما كتب تأليفًا؛ فقد كانت الصور تظهر أمامه كالأشياء، وبمُوازاتها تلوح التعبيرات المناسبة لها، دونما أدنى إحساس أو وعي أو جهد. وعندما استيقظ كان يتذكر كل ما رأى بوضوح تام، فانطلق إلى قلمه ومحبرته وأوراقه، وانكبَّ من فوره على كتابة الأبيات (الأربعة والخمسين) المدوَّنة ها هنا. في تلك اللحظة، استدعاه للأسف شخصٌ جاء لأمور تخصُّ العمل من بورلوك، وظلَّ جالسًا معه ما يناهز الساعة، وعندما رجع إلى غرفته أخيرًا تملَّكته المفاجأة والإحباط؛ لاكتشافه أنه على الرغم من تذكُّره لصور غامضة باهتة عن فحوى الرؤية في العموم، تاهت البقية كلها؛ باستثناء ثمانية أو عشرة أبيات مبعثرة …

هنا، في بداية العصر الرومانسي، نلحظ أن نظرية الإبداع الفني تجد المساحة المناسبة للتعبير عن نفسها بقوة.[١] فنان — شخص متميِّز منعزل عن سائر المجتمع، ومتَّصل بمنابع الإلهام — هو وسيط غائب عن الوعي ينقل نوعًا خاصًّا من النصوص.[٢] ربما يستنتج المرء من هذا أن شعراء الحركة الرومانسية كانوا مختالين منتفخين زهوًا؛ يقول بيرسي بيش شيلي، أحد الشعراء الرومانسيين، في وصف الشعراء في الجملة الختامية لمقالٍ له بعنوان «دفاع عن الشعر»: «الشعراء هم المشرِّعون غير المعتمدين للعالَم.»

غير أن رواية كولريدج ليست مضلِّلة في كل جوانبها؛ إذ يمر الكثيرُ من الفنانين بهذه الحالة التي ينفصلون فيها عن المجتمع، كما سبق وتحدَّث بعض الكُتَّاب عن حالة الكتابة التي يستغرق فيها المرءُ تمامًا فيفقد الإحساس بكل ما حوله، ويستقبل فيها الكلمات كما لو كانت تُملى عليه من مصدر غيره،[٣] إلا أن روايته مضلِّلة فقط في مسألتين أساسيتين.

الفكرة المضلِّلة الأولى هي قَصْر الإبداع على قلَّة، وهم العباقرة المتصلين بعرائس الوحي. وهذا غير صحيح؛ فالإبداع متاحٌ لنا جميعًا، وهو متاح بطرق عدة، إحداها — وهي موضوع هذا الفصل — هي ما نفعله حينما نتفاعل مع القصص الخيالية باعتبارنا قراءً ومشاهدين وكتَّابًا. والإيحاء المضلل الآخر يأتي من إغفال كولريدج مقدار ما بذله هو نفسه من وقتٍ وتفكير وجهد على مدار سنواتٍ عديدة من تعلُّم كتابة الشِّعر، وممارسة الكتابة، والتفكُّر فيها. وسوف أتناول مسألة بذْل الوقت في القسم التالي بقليل من التفصيل، ولكني سأركِّز عليها بعمق أكبر في الفصل السادس.

أما في الفصل الحالي، فينصبُّ تركيزي على الجوانب الإبداعية — البنائية — للقصص الخيالي. إذا كان اللعب هو أصل القَصص الخيالي في النُّشوء والارتقاء وفي الطفولة، إذًا فالبناء الإبداعي هو أصل القَصص الخيالي في كيفية عمل العقل. والأحلام تُظهِر جانبًا من جوانب النشاط البنائي لدى الإنسان؛ بينما تُوضِّح القراءة والتذكُّر هذا النشاط بطرق أخرى.

(١-١) الاستثنائي والمعتاد

تطَوَّر مفهوم الإبداع على نحو كبير منذ رواية كولريدج عن الطريقة التي كتب بها قصيدة «قوبلاي خان». وقد تناولَ علم نفس الإبداع في البداية تلك القِلةُ من مشاهير الآداب والعلوم من أصحاب الإسهامات المعترف بها على نطاق واسع. وتقول إحدى نظريات علم النفس الشهيرة إن الإبداع يمر بأربع مراحل هي: الإعداد، والاحتضان، والإشراق،

والتحقق.[٤] يستطيع الشخص المبدِع الإسهام طوعًا خلال مرحلة الإعداد التي قد يعمل فيها أسابيع أو أعوامًا على مشكلة أو عمل فني أو مجموعة أعمال فنية، وكذلك مرحلة التحقق الأخيرة التي تُنفَّذ فيها الفكرة لمعرفة مدى فعاليتها يمكن أن تكون واعيةً أيضًا وعمْدية، أما مرحلة احتضان المشكلة فتحدث عندما يتغافل المرءُ عمدًا عن العمل الذي بين يديه، وحينها فقط تتأتَّى لحظة الإشراق اللاإرادية.

لكل مرحلة من مراحل الإبداع الإنساني تحدث حقًّا أحداث في الدماغ والعقل لا يستطيع أحد تعريفها. والمحتمَل أننا جميعًا قد مرَرْنا بمواقف خطرت لنا فيها حلولٌ لمشكلات ونحن لا نفكر في تلك المشكلات، إلا أن الأبحاث الحديثة قدَّمت تفسيرًا لذلك، وقرَّبت بعض عمليات الإبداع من خبرة الناس العاديين، وأصبحنا نستوعب — على سبيل المثال — جانبًا كبيرًا من الطريقة التي تناول بها تشارلز داروين نظريته عن التطور وصاغَها، وهي التي وصفها أحد المعلِّقين المبرزين بأنها: «أفضل فكرة خطرت لإنسان.»[٥] فكل خطوة اقترب بها من الحل الذي انتهى إليه مفهومة بالنسبة إلينا. والخطوات لا تختلف كثيرًا عن الخطوات التي تُتَّخذ حينما نعزم على تكريس أنفسنا لحلِّ مشكلة عويصة.

توصل داروين إلى فكرته بعد رحلة استكشافية دامت خمس سنوات ونصْف السنة على متن السفينة «بيجل»، شغل خلالها وظيفة عالِم تاريخ طبيعي على السفينة، تلتها سنة ونصف سنة أخرى من تدوين الملاحظات، والقراءة، والتفكير، قبل أن يتمكَّن من كتابة نسخة كاملة من نظريته، ثم بعد فترة توقُّف دامت سنواتٍ أخرى ألَّف كتابه الشهير «أصل الأنواع». قارَب داروين نظريته من خلال خطوات صغيرة ومنطقية[٦] استندت كلٌّ منها إلى الخطوة التي اتخذها قبلها.

بدأ داروين بكتابة أسئلة محدَّدة عما إذا كانت الأرض ومخلوقاتها قد تغيرت منذ أن بدأ العالم، وكانت نقطة بداية، مع بدء رحلته على متن السفينة «بيجل»، هي التشكيك في فكرةٍ آمَن بها أغلب الناس؛ وهي أن العالم خُلِق في زمن معيَّن، وأن كل نوع من الكائنات خُلِق في الوقت نفسه؛ بحيث يتلاءم تمامًا مع مكانه في هذا العالم. عرف داروين من أحد أساتذته، قبل انطلاقه في رحلته، أدلةً على أن الأرض قد تغيرت عما كانت عليه وقت خَلقِها، وكان جزءًا من أهدافه أن يرى إنْ كان بإمكانه العثور على أدلة جديدة وأكثر إقناعًا على هذا التغيُّر، وقد وجد بالفعل ما كان يبحث عنه؛ حيث اكتشف — على سبيل المثال — أن الشِّعاب المرجانية التي تحتلُّ مساحات شاسعة من البحار في المناطق المدارية وشبه المدارية مكوَّنة من تراكم الهياكل العظمية لأعداد مهولة من الكائنات المرجانية

الصغيرة، وبما أن الشعاب المرجانية تكوَّنت عن طريق هذه الكائنات؛ فإن هذا يعني أن الشعاب المرجانية لم تكن موجودةً وقْت خلق الأرض، وكانت تلك خطوة أولى. بعدها استنبط داروين أن أنواع الكائنات التي صلحت للعيش في البيئة المميزة للشعاب المرجانية لم تكن صالحةً لذلك منذ خلْق الأرض، وكانت تلك خطوة أخرى.

ولعلَّ داروين توصَّل إلى أبرز اكتشافاته — الذي قد يكون صاح: «وجدتُها» حين توصَّل إليه — من خلال القراءة؛ إذ قرأ بعد رجوعه من رحلته كتابًا لتوماس مالتوس يتحدَّث عن نزوع المجتمعات البشرية للتزايد بأعداد أكثر مما تدعمه الموارد المتاحة لها، وأدرك من خلال هذا أن كل أنواع الكائنات تُنجِب عددًا أكبر مما يمكن أن يعيش، وأطلق على هذا اسم مبدأ «الوفرة المفرطة». بعد ذلك، ومن خلال خطوات أخرى، توصَّل داروين إلى أنه في ضوء هذه الأسباب فإن البقاء يكون للأصلَح فقط من بين الذرية الزائدة لأيِّ نوع، وأن سلالة الأنواع الأقل صلاحيةً سوف يكون مصيرها الفناء. وبناءً على هذه الأفكار صاغَ داروين أشهر مبادئه، ألا وهو الانتخاب الطبيعي، الذي يتمكَّن من خلاله الأصلحُ في كل نوع من البقاء في ظل بيئة معيَّنة، ونقل الخصائص التي مكَّنته من البقاء إلى الأجيال التالية.

إن ما حقَّقه داروين من إبداعٍ — استثنائي ومؤثر — كان نتيجة تطبيق عملياتٍ نفسية هي عادية في حدِّ ذاتها: طرح أسئلة تدريجية، ومحاولة التوصُّل إلى إجابات. وأتناول في الفصل السادس شخصياتٍ — كتَّابًا — قدَّمت أعمالًا معترفًا بها على نطاق واسع.

(١-٢) المساحة البينية

لا يقتصر الإبداع على المشاهير من أمثال داروين. في الفصل السابق اقترحتُ أن القَصص الخيالي — والفن عامةً بالطبع — منشؤه اللعب، الذي هو نشاط إبداعي نمارسه جميعًا، وقد اقترح دونالد وينيكوت في كتابه «اللعب والواقع» أن اللعب بداية الإبداع، وأننا إذا لم نُحقِّق شيئًا من الإبداع في حياتنا، وليس فقط في الطفولة، فإننا نعدُّ أنفسنا من الأموات تقريبًا؛[٧] يقول وينيكوت عن الإبداع:

> هو أكثر ما يجعل الفرد يشعر أن الحياة تستحِقُّ العيش ... لقد عاش العديد من الأشخاص تجارب إبداعية مثيرة بما يكفي لجعلهم يدركون أنهم يعيشون

> حياتهم بلا إبداع أغلب الوقت، كما لو أنهم كانوا أسرى في إبداع شخص آخر أو في آلة. (ص٦٥)

وعكْسُ الإبداع الإذعان لفروض خارجية، أو الانحناء أمام إرادة طرف آخر لسبب ما. والقَصص الخيالي هو استمرار للعب الطفولة الإبداعي، ولا يقتصر على الكُتَّاب، ولكنه يشمل القراء أيضًا، ويحدث — كما ذكرت في الفصل السابق — فيما أسماه وينيكوت المساحة البينية: وهي المساحة بين الطفل وأمه أو شخص آخر قائم على رعايته، ولكنها تتَّسع لتُصبح المساحة بين الذات والآخرين، وهي نفسها المساحة التي تنمو فيها الثقافة. وهنا يمكن أن يتسع تخيُّل القارئ دون تضييق، وفي هذه المساحة يستطيع القارئ استقبال كلمات الكاتب وتأمُّلها، ويمكن أن تصبح تجربة الكتاب تجربة القارئ نفسه. والألعاب والمحادثات والفن هي جميعها الامتدادات الإبداعية للعب الطفولة.

(١-٣) معاينة الخبرات وتدفقها

يتمثَّل أحد الأحاسيس القوية بالتفاعل الإبداعي — كما يحدث في محادثة حميمية، وحين قراءة قصة خيالية أو مشاهدتها — في أن نتَّحِد بما نفعله أو نقرؤه أو نُشاهده، ويُعدُّ الباحث ميهاي تشيكسينتميهاي أحد الباحثين المهمِّين في هذا النوع من التفاعل؛ إذ ماهى بينه وبين الإبداع، وسبق له أن كتب أن: «الإبداع أحد المصادر الأساسية للمعنى في حيواتنا؛ [لأنه] حينما نستغرق فيه نشعر بأننا نعيش على نحو أكمل مما نعيشه في بقية حياتنا» (ص١-٢). وقد أجرى تشيكسينتميهاي — بالتعاون مع زميل له — أبحاثًا استخدم فيها منهجًا أعطى من خلاله إشارات إلى مجموعة من المراهقين في لحظات عشوائية على مدار اليوم، وطلب منهم أن يُعبِّروا عما يفعلونه ويشعرون به في تلك اللحظة. ومن بين النتائج التي توصَّل إليها أنه على الرغم من أن المراهقين كانوا يُمضون وقتًا طويلًا في مشاهدة التليفزيون، فإنهم كانوا يفعلون ذلك لتمضية الوقت لا أكثر، وعمومًا لم تكن في ذلك خبرة ممتعة على نحو مميز.[٨] تعتمد المتعة على خبرات يُطلِق عليها تشيكسينتميهاي «التدفُّق»، وتحدُث في أعمالٍ تتميَّز بالنشاط، يُسهم فيها المرء، وينشغل بها تمامًا.

علاوةً على ذلك، أجرى تشيكسينتميهاي مقابلات مع مشاركين في دراساته، كانت من بينهم سيدة تبلغ من العمر ٦٢ عامًا وتعيش في جبال الألب الإيطالية، وكانت تشعر بحالة التدفُّق في رعاية بقراتها وبستانها؛ «أشعر بنوع خاص من الرضا عندما أرعى

النباتات، وأحبُّ أن أتابع نموَّها كل يوم.» وكان أحد المقابَلِين الآخرين راقصًا، وصف الحالة التي يشعر بها الفنان عندما يُحسِن الأداء قائلًا: «يكون تركيزك تامًّا، وعقلك غير مشتت، ولا تُفكِّر في شيءٍ آخر؛ تكون منهمكًا تمامًا فيما تفعل.» بينما قالت أمٌّ شابةٌ لطفلةٍ صغيرة: «تقرأ لي، وأقرأ لها، وفي تلك اللحظات أفقدُ الإحساس ببقية العالم، وأكون مستغرقة بكل كياني فيما أفعل.»

يكمن أهم جوانب التدفُّق — أي العيش بإبداع — في أن ينهمك المرءُ تمامًا فيما يفعله؛ حيث تُصبح الذات والنشاط واحدًا، وهذا هو بالطبع ما يحدث عندما نقرأ روايةً أو نشاهد مسرحية أو فيلمًا نستمتع به، ولا يتعلق الأمر بانتظار أن يأتينا العالم بالمباهج، فالاستمتاع هو تلك الحالة التي نختار فيها أن نفعل ما نفعله.

(٢) العلاقة الفردية بالأدب

ما الدليل على أن الأشخاص العاديين يتفاعلون تفاعلًا إبداعيًّا مع أعمال القصص الخيالي التي يقرءونها؟ أحد الأدلة الأولى موجود في كتاب آي إيه ريتشاردز «النقد التطبيقي»، الذي يدور حول ما يفهمه الناسُ من الأدب. أعدَّ ريتشاردز الدراسة حينما كان يُدرِّس الأدب الإنجليزي، وكان يُعطي طلابه الجامعيين قصيدة قصيرة كل أسبوع، ويطلب منهم أن يقرءوها ويُعلِّقوا بحُرِّية على ما فهموه منها كتابةً، وكان يُخفي عن طلابه شخصيات الكُتَّاب، كما كان حريصًا على ألا يؤثِّر عليهم بخصوص القصائد قبل أن يكتبوا تعقيباتهم عليها، وبعد أن يجمع تعليقات الطلاب، كان يُحاضِرهم في الأسبوع التالي عن القصيدة وتعليقاتهم عليها.

كرَّر ريتشاردز هذا الإجراء مع ١٣ قصيدة، وكتب أن الطلاب الذين كان يُعلِّمُهم — وهم من خيرة طلاب اللغة الإنجليزية في جامعة كامبريدج وبعض الجامعات الأخرى — كشفوا عن «تشكيلة مدهشة من ردود الأفعال الإنسانية»، وبدا أن أغلبهم لم يفهموا معاني القصائد التي أعطاها لهم.

وقد تكون النتيجة التي توصَّل إليها ريتشاردز من خلال دراسته هي أن تلك القصائد (وغيرها من أصناف الأعمال الأدبية) حمَّالة أوجُه لقرائها المختلفين، وأنه على عكس الكتابات العلمية التي تكدُّ في السعي للتوصُّل إلى معنى واحد متَّفق عليه،[٩] فالقصص الخيالية إيحائية بطبيعتها، لها دلالات تختلف لدى كل شخص يسمعها أو يقرؤها، بل وتحمل معاني مختلفة للشخص الواحد عند قراءتها في مناسباتٍ مختلفة.

كانت القصيدة الثالثة التي كلَّف بها ريتشاردز طلابه هي «السونيت المقدَّسة رقم ٧» للشاعر جون دون، ومطلعها كالآتي:

عند الأركان الوهمية الدائرية للأرض، انفخوا
في أبواقكم، أيُّها الملائكة، وقوموا، قوموا.

كان من بين التعليقات التي كتبها قراءٌ مختلفون عن القصيدة: «ليست جذَّابةً على الإطلاق» ... «نوعًا ما، لا تُثير القصيدة قدر المشاعر التي يتوقَّعها المرء منها» ... «حادة، لكنها غامضة» ... «بعد قراءتها مرارًا، لا أملك إلا الشعور بالاشمئزاز» ... «مُذهلة، ولكن لا تترك انطباعًا محدَّدًا، كما تخلو من الصور» ... «ينخفض الصوت في السِّسْتت، وتتغير رغبة الشاعر في الرؤيا إلى الشعور بالخنوع» (الصفحات ٤٣–٤٨).

وقد اعتبر ريتشاردز أن أغلب التعليقات على هذه القصيدة كانت محاولات لتفادي التفاعل معها، أو نتاجًا لضعف الخبرة الشعرية، أو انتقادات فنية من أجل تبرير أحكام سلبية، وغير ذلك، ولم يرَ من بين التعليقات الاثنين والعشرين على القصيدة إلا ثلاثةً فقط (ومنها التعليق الأخير المقتبَس أعلاه) عدَّها صادرة عن «قُرَّاءٍ يبدو أنهم فهموا القصيدة» (ص٤٧).

كان كتاب ريتشاردز بداية انطلاق حركة أصبحت تُعرَف باسم «النقد الجديد»، وفيها تعلَّم الطلاب قراءة الأعمال الأدبية قراءة متعمقة، وفكرة أن لكل عمل أدبي فهمًا صحيحًا — أو أفهامًا إذا كان عملًا غامضًا — يجب أن يتوصل إليه القارئ.

نُدرك ما كان يعنيه ريتشاردز بفكرته أن الشِّعر يحتاج غالبًا إلى الشرح؛ فبعض الأعمال الأدبية صعب، والحصول على إرشاد معلِّم حكيم من شأنه أن يساعدنا في رؤية القصيدة أو الرواية بطرُق لم نكن لنُدركها وحدنا، على الأقل في البداية.[١٠] في الوقت نفسه، كانت دراسة ريتشاردز تكشف جانبًا آخر؛ حيث تُعَدّ التعليقات التي جمعها إشاراتٍ إلى ما إذا كانت القصيدة قد أعجبت طلابه، أو ما إذا أرادوا أن توجد علاقة بينهم وبينها، وقد استعان القراء بمهاراتهم وما يملكون من معرفة لمُحاولة فهم أعمال ليست في وضوح المقالات الصحفية، ولهذا، باستطاعتنا النظر إلى التعليقات على أنها أمارات على تفاعل القراء تفاعلًا إبداعيًّا مع مشكلات نوع الارتباط الذي يبغونه مع القصيدة، ولكن لا تجد كل القصائد صدًى لدى القراء، وسواء أكان لها صدى أم لا، فإن القراء يتعاملون معها، كلٌّ بطريقته الفرديَّة.

تكوَّنَت حركة للتفكير في الأدب بهذا الأسلوب، سُمِّيَت نظرية استجابة القارئ، وينصبُّ تركيزها حقًّا على كيفية اختلاف الاستجابة للأعمال الأدبية باختلاف الأشخاص، إلا أن هذه الحركة لم تكتسب زخمًا إلا بعدما بدأ نفوذ «النُّقَّاد الجُدد» في الانحسار، والآن صارت حركة استجابة القارئ إحدى المقاربات السائدة لتعليم الأدب في المدارس الثانوية والجامعات.[١١]

إذا كانت دراسة ريتشاردز لقراءة القصائد وحركة استجابة القارئ تُؤشِّران إلى إبداع القراء من خلال تنوُّع أساليبهم في التفاعل مع العمل الأدبي، فكيف نفهم العمليات النفسية التي تحدث بها أيُّ عملية تفاعل؟

(٣) شخصنة القصص

نشر فريدريك بارتلِت عام ١٩٣٢ تجربةً اكتسبت شُهرة، ويمكن اعتبارها أولى بشائر علم النفس المعرفي الذي يقوم عليه هذا الكتاب،[١٢] تعني كلمة «معرفي»: متعلِّق بالمعرفة (الواعية واللاواعية) وطريقة تنظيمها واستخدامها داخل العقل، في الإدراك الحسِّي، والتفكير، والقراءة، والكتابة، وما إلى ذلك. وتكشف تجربة بارتلِت عن الاستغراق الإبداعي للفرد في قراءة القصص وتذكُّرها.

طلب بارتلِت من المشاركين قراءة قصة من ثقافة مختلفة عن ثقافتهم، وكانت القصة التي اختارها التقطها عالم إثنوجرافي في نهاية القرن التاسع عشر من مجموعة من السكان الأصليين في أوريجون، وكان عنوانها «حرب الأشباح»؛ حيث لم يُخبِر بارتلِت المشاركين بأي شيءٍ عن القصة، ولم يطلب منهم سوى مطالعتها مرَّتين بسُرعتهم المعتادة في القراءة، ثم إعادة تقديمها بعد مرور ١٥ دقيقة، كما هي بقدر ما يمكنهم من الدقة، ثم طُلب منهم العودة إلى المعمل من حين إلى آخر ليُقدِّموا القصة مرات أخرى (وأطلق على هذه الطريقة اسم «إعادة التقديم المتكررة»).

هكذا تبدأ قصة «حرب الأشباح»:

> ذات ليلة، نزل شابَّان من إيجولاك إلى النهر لصيد الفُقمات، وبينما هما منهمكان في صيدهما؛ إذا بالضباب والسكون يلفُّهما، ثم سمعا صيحات الحرب، وظنَّا أن تلك «ربما تكون سَرية محاربين»؛ ففرَّا إلى الشاطئ واختبآ خلف جذع شجرة. (ص٦٥)

ثم تروي القصة كيف اقترب زورقٌ من الشابَّين ودعاهما ركَّابُه للانضمام إليهم لشنِّ حرب على أناس آخرين أعلى النهر. أحد الشابَّين لم يرغب في الذهاب، فادَّعى في البداية أنه لا يملك سهامًا، ثم قال إن أقاربه لن يعرفوا أين ذهب. ولكنَّ الشاب الآخر صاحَب الرجال في الزورق. وفي المعركة التي نشبت، أصيب ذلك الشاب، ولكنه لم يشعر بالألم، فقال لنفسه: «إنهم أشباح.» وبعد انتهاء المعركة عاد إلى دياره، وانتهت القصة هكذا:

> قَصَّ كلَّ ما حدث، ثم سكت. وعندما أشرقت الشمس سقط، خرج من فمه شيءٌ أسود، فَفَزَّ القوم عن أماكنهم واقفين، وهم يصيحون.
> لقد مات.

لم يُعِد القراء الإنجليز سرد القصة بدقة. حذفوا منها أجزاءً، لكنهم لم ينسَوا الأحداث فحسب، بل غيَّروا في تفاصيل القصة أيضًا؛ بحيث صارت أقرب إلى الطابع الإنجليزي؛ على سبيل المثال: كتب أحد المشاركين بعد مرور ٢٠ ساعة: «خرج رجلان من إيدولاك لصيد الأسماك، وبينما هما منهمكان في النهر سمعا ضجيجًا من بعيد.» تحوَّل «صيد الفقمات» إلى «صيد الأسماك»، واستُبدل بالأجواء المخيفة الغامضة في بداية القصة الملبدة «بالضباب والسكون» شيء آخر أشبه بتقرير إخباري.

لقد تذكَّر أغلب المشاركين في التجربة بعض التفاصيل البارزة من القصة؛ مثل أن «شيئًا أسود» خرج من فم الشاب، ولكن بينما مات الشاب في القصة الأصلية عند شروق الشمس، كتب بعض القراء أنه مات عند غروبها؛ إذ إن هذا الوقت أنسب للوفاة بالنسبة إلى الإنجليز.

قد يكون تحرِّي الدقة مهمًّا لأغراض معيَّنة؛ كتقديم دليل في دعوى قضائية، ولكن ما اكتشَفَه بارتلِت من خلال هذه التجربة، ومن تجارب مشابهة، هو أننا نادرًا ما نحقِّق الدقة، وعندما نتذكَّر قصةً أو صورة أو أي شيء آخر، يتأسَّس تذكُّرنا على البناء من ملخَّص تخطيطيٍّ لهذا الشيء، وعلى فهم عامٍّ للمُجمل، وبعض التفاصيل البارزة. ومن هذا، ومن معرفتنا بكيفية عمل العالم، نُنشئ نسختنا الخاصة.

وعلى الرغم من أن بعض الناس يرسمون صورًا عقليةً واضحةً للأشياء، فلا توجد تقريبًا ذاكرة يمكن أن يُقال عنها إنها ذاكرة فوتوغرافية؛[١٣] فالذاكرة ليست ثابتةً وميتةً كما توحي فكرة الذاكرة الفوتوغرافية. من بين التجارب التي أجراها بارتلِت كذلك تجارب

على الصور المرئية؛ إذ عرض على سبيل المثال (من خلال الطريقة التي سماها «إعادة التقديم المتسلسلة») صورةً مرئيةً من ثقافة مختلفة، ثم طلبَ من شخص إنجليزي نسخها، ثم طلبَ من شخص آخر نسخ النسخة المنقولة، وهكذا. ولم تستغرق التجربة نقل نُسخ كثيرة حتى صارت الصورة لا تُشبه أي شيءٍ من أي ثقافة أخرى، بل صارت بسيطةً وتبدو كأنما تنتمي إلى الثقافة الإنجليزية (تستطيع رؤية بعض الصور من هذه السلسلة في الصورة الواردة في بداية الفصل).

لقد نقضَ بارتلِت فكرة أن ذاكرة أغلب البشر مثل الصورة الفوتوجرافية بأيٍّ درجة من الدرجات، وانتهى من خلال تجاربه إلى أن التذكُّر:

> ... هو إعادةُ بناءٍ تخيُّلية قائمة على علاقة توجُّهاتنا إزاء مجموعة كاملة نشطة من ردود الأفعال والخبرة السابقة المنظَّمة، وإزاء تفاصيل بارزة صغيرة ... لذا، قلَّما تكون دقيقةً ... ولا يوجد داعٍ لأن تكون دقيقةً أبدًا. (ص٢١٣)

على الرغم من أن بارتلِت لم ينشر كتابه «التذكُّر» قبل عام ١٩٣٢، فقد أجرى تجربته القائمة على قصة «حرب الأشباح» قُبيل نهاية الحرب العالمية الأولى، وكان أغلب المشاركين في تجاربه من الذكور ذهبوا إلى الحرب أو واجهوا احتمال الذهاب، وهكذا لم يكن موضوع طلب الذهاب للقتال غريبًا عليهم. أما المشارِكات، فكان موضوع فقدان الأقارب والأصدقاء أمرًا مهمًّا لهنَّ. يقول بارتلِت إنه من بين مجموعاته المكوَّنة من ٢٠ مشاركًا، لم يتذكر سوى عشرة فقط في نُسَخِهِم الأولى من القصَّة الحُجة الأولى للشاب حينما قال إنه لا يحمل سهامًا، لكنهم تذكَّروا جميعًا — فيما عدا رجلًا وامرأةً — الحجة الأخرى حين قال إن أقاربه لن يعرفوا إلى أين ذهب. وعلَّق بارتلِت على ذلك، فكتب أن مخاوف الفِراق كانت بارزةً في ذلك الوقت، فكان المشاركون منشغلين بالفراق، ولعلَّ هذا هو ما جعل الفكرة تدخل إلى عقولهم بسهولة، وسهَّل عليهم تذَكُّرها.

(٣-١) المخطط والتغيير

لا تقتصر عملية البناء التي وصفها بارتلِت على الذاكرة، ولكنَّها تشمل كذلك ما يحدث أثناء خبرة قراءة قصة ما، أو خبرة إدراك العالَم من حولنا. فنحن نستوعب ما نقرؤه أو ما نراه من خلال ما يمكننا فهمه، ونحن نفهم من خلال ما نُضفيه على أي قصة

أو مشهد. استخدم بارتلِت مصطلح «المخطط» لوصف ما نعرفه، والمصطلح مؤسَّس على فكرة الرسم التخطيطي التي نراها على سبيل المثال في كُتيِّب الإرشادات المصاحِب لأي جهاز لشرح طريقة عمله، وحسب علم النفس المعرفيِّ الذي أنشأه بارتلِت، فإن مخططاتنا في حالةٍ تطوُّر مستمر، وتمتاز باتساقها الداخلي؛ فهي بمنزلة نماذج عملية لما نعرفه حول طريقة سير العالم، فحينما تقع أحداث أو تُقال أشياء في قصة أو في الواقع، نستوعب هذه الأحداث والأشياء ضمْن مخطَّطاتنا، ولكن تلك الأحداث والكلمات لا تُمتَصُّ دون معالجة، فلسنا كاميرات فيديو. ما نراه وما نقرؤه يُستوعَبان بقدر ما يكتسبانه من الأهمية بالنسبة إلينا؛ بأن يُصبِحا أجزاءً من نماذجنا التخطيطية ونظرياتنا الضِّمنية لما نعرفه عن العالم.

يستعين إرنست جومبريش في كتابه «الفن والوهم» — وهو أفضل كتاب (أعرفه) عن علم نفس الفنِّ المرئيِّ — بالفكرة نفسها (المأخوذة عن بارتلِت)، ليُوضِّح كيف أن تصوير رسَّام ما لمشهدٍ معين ينطوي أولًا على مخطط تبدأ منه اللوحة، ويليه إدخال بعض التغييرات على المخطط لإظهار خصوصية ما يُصوَّر، ولجعل العمل الفني جديدًا ومدهشًا، وينطوي فهم اللوحة أيضًا على مخطط، وإدراك للتغييرات عليه.

وهكذا نرى كيف أن القَصص الخيالي (شأنه شأن الفنون الأخرى) لا يُحدِث أثره من خلال استقبالنا له فحسب؛ بل إن كل فردٍ منا يبني أفهامه الخاصة للعمل الأدبي الذي يُطالعه، أو المرئي الذي يشاهده، أو الموسيقِيِّ الذي يستمع إليه على أساس مخططاته. نستوعب المادة من خلال تحويلها بإبداع؛ بحيث تصير مفهومة لنا على نحوٍ شخصيٍّ. يأتي بعد ذلك كينيث كريك، طالب الدكتوراه تحت إشراف بارتلِت، ليُوَسِّع فكرة أستاذه الخاصة بالمخططات إلى نظرية التفكير باستخدام النماذج العقلية التي تناولتُها في الفصل الثاني. وهذه الفكرة نفسها مركزية لهذا الكتاب، فحينما نواجه جانبًا من جوانب العالم، أو عملًا من أعمال الفن الأدبي، فإننا نؤسِّس فهمنا له على أحلامنا ونماذجنا ومُحاكاتنا، ونجعله عملنا بفعل تغييراتنا عليه.

يمتاز الناس بالإيجابية حينما يقرءون، وإذا كنتَ عضوًا في جماعة قراءة فستَعرف إلى أي حد تختلف القصة الواحدة اختلافًا بيِّنًا من شخص إلى آخر. (تُعَدُّ جماعات القراءة في ظني ظاهرةً مهمَّةً في علم نفس القصص الخيالية، وهي موضوعٌ أناقشه في الفصل الثامن.)

(٣-٢) القراءة بعين القارئ وبعين الكاتب

نستطيع أن نُفكِّر في شروحات ريتشاردز وبارتلِت على اعتبار أنها تشير إلى أن للقصص الخيالية معاني مختلفة من وجهات نظر أناس مختلفين، ويمكن التعبير عن هذا بأسلوب أقوى إذا قلنا: ينبغي أن تكون للقصص الخيالية معانٍ كثيرة.[١٤]

تعدُّ صياغة العصور الوسطى التي ترى أن النصوص تتكون من الحرفي والرمزي والأخلاقي والروحي — التي تناولتُها في الفصل الأول — نسخةً من فكرة الميزة التعددية للأعمال الأدبية، وقد كتب رولان بارت تعليقًا على رواية بلزاك «ساراسين» يتبع الفكرة ذاتها؛ إذ يفترض أن الرواية تحمل خمسة أنظمة مختلفة للمعنى في نصها، ويوضِّح هذه الأنظمة كما يلي:

(١) التأويلي؛ وهو سبيل القارئ لحلِّ ألغاز النص.
(٢) التجريدي؛ وهو نظامٌ توحي فيه الأشياء بكياناتٍ تجريدية.
(٣) التداعوي؛ وهو نظام الأحداث وتسلسلات ما يتبع ماذا.
(٤) الرمزي؛ وهو النظام الذي تُقرأ من خلاله نقاط الغموض في نص.
(٥) الثقافي؛ وهو النظام الذي يشير من خلاله النصُّ إلى معانٍ مشتركة في إطار ثقافة معينة.

يستطيع قارئٌ ما الاستعانة — على سبيل المثال — بالنظام الأول لمتابعة ألغاز النص، وبعض النصوص — مثل القصص البوليسية — تدعونا لهذا تحديدًا، أو قد يتبع قارئٌ ما النظام الثالث من أجل تتبُّع الأحداث وتأثيراتها، منتبهًا إلى الحبكة؛ للتنبؤ بما يمكن أن يحدث لاحقًا، وقد يتبع بعض القراء أحد هذه الأنظمة في وقتٍ ما، ويتبعون آخر في وقت لاحق، ويتبعون اثنين معًا في وقت ثالث، وهكذا. وفي المرة القادمة التي يقرأ فيها أحد القراء النصَّ نفسه، قد تُتبَع هذه الأنظمة ولكن بترتيبٍ مختلف وبطرق مختلفة.

يفترض بارت أنه بالإضافة إلى ما يُسمِّيه القراءات من وجهة نظر القارئ (تَلَقِّي النصوص تلقيًا سلبيًّا نوعًا ما) توجد قراءات من وجهة نظر الكاتب، وفيها يكتب القارئ (أو يُعيد كتابة) ما يقرؤه، وهنا أود أن أطرح اقتراحًا أقوى، وهو أننا حتى في أكثر القراءات سلبية نكتب نسختنا الخاصة مما نقرأ.

تميل أنواع من الأدب إلى تقييد القراء بمجموعة محدودة من التأويلات والخبرات، وأحبُّ أن أفكِّر في هذه الأنواع على أنها أفعوانيات في ديزني لاند. حدَّد مصممو ديزني مجموعةً معينة من الخبرات التي تمرُّ بها، سواء بجسدك وهو يتأرجَح حول الأركان ويندفع للأسفل في المنحدرات الحادة، أو بإدراكك للمناظر والأصوات. هذا هو ما تفعله أنواع معينة من جنس القَصص الخيالي أيضًا؛ فهي تأخذك إلى جولة محدَّدة بعناية؛ ومثال ذلك أعمال الإثارة الشائقة التي تقوم على تعريف القارئ أولًا بشخصية جذَّابة هي شخصية البطل، ثم تتعرَّض هذه الشخصية — بل ربما العالم بأكمله — إلى خطر داهم. تُقلِّب الصفحات بلهفة وقلق حتى يصل البطل والعالم وأنت معهم إلى برِّ الأمان أخيرًا. تُثير مثل هذه الأعمال المُقولبة مخططات معينة بتعبير بارتلِت (الذي أخبرتكم توًّا بملخصه)، وتقدم للقارئ ما يتوقَّعه منها بدرجة كبيرة، ويمكن أن تكون ممتعة، ومثلها مثل لحظة النزول عن الأفعوانية، على الرغم من أنك قد تتذكَّر ركوبك فيها، وتتذكر ارتجاف قلبك في لحظة معينة، فإن مخططاتك وذاتك تظلان كما هما دون تغيير، ولكن في القصص الخيالية الأكثر تعقيدًا لا يحدث كل شيء فيها كالمتوقَّع، وفي قراءاتنا من وجهات نظر الكُتَّاب قد تتغيَّر مخططاتنا. وكما يقول عالِم النفس المعرفي جيروم برونر في كتابه «عقول حقيقية وعوالم محتمَلة»: «أعتقد أن الهدية التي يُقدمها الكاتب «العظيم» إلى قارئٍ ما هي أن يجعله كاتبًا «أفضل»» (ص٣٧).

(٤) إسهام القارئ

سأعرض عليكم قصة كيت شوبان المكونة من صفحتين، وترجع إلى عام ١٨٩٤ «حُلم ساعة»،[١٥] وسأقترح عليكم أيضًا طريقةً لتسجيل بعض مساهماتكم في القصة. وأنتم تقرءون النصف الأول من القصة (أدناه) اكتبوا من فضلكم حرف «ذ» على الهامش إذا خطرت على بالكم ذكرى معيَّنة من حياتكم، وحرف «ش» إذا شعرتم بمشاعر معينة أثناء القراءة، وحرف «ف» إذا راودتكم فكرة خاصة بكم؛ أي ليست مجرد تكرار لما قرأتموه في القصة توًّا، وعندما تفرغون من قراءة هذا الجزء من القصة ارجعوا إلى حروف «ذ» التي كتبتموها (الذكريات)، وحددوا الذكرى الأهم بالنسبة إليكم، ثم اكتبوا من فضلكم — إن أردتم — سطورًا قليلة تصفون فيها ذكراكم هذه، وعبِّروا عن أي مشاعر مررتُم بها أثناءها. والآن، ارجعوا من فضلكم إلى حروف «ش» التي كتبتموها (المشاعر) واكتبوا بجانب كل حرف منها اسم الشعور الذي أحسستُم به (كالحزن أو الارتياح، وهكذا)،

وبجانب كل شعور، اكتبوا رقمًا يُبيِّن مدى قوة هذا الشعور، متدرِّجًا من صفر، وتعني غياب الشعور تمامًا، حتى ١٠، وتعني أقوى شعور مررتم به في حياتكم. بعد ذلك راجعوا الأفكار التي كتبتُموها — وعلامتها حرف «ف» — واختاروا أكثرها تشويقًا من وجهة نظركم، واكتبوا باختصار عن محتوى تلك الفكرة،[١٦] وإذا لم ترغبوا في كتابة أي حروف على الإطلاق، فلا تقلقوا، اقرءوا القصة فقط وسوف أعرض عليكم لاحقًا أمثلةً مما كتبه أشخاص آخرون.



شكل ٣-٢: كيت شوبان عام ١٨٩٤، نفس العام الذي كتبت فيه قصة «حُلم ساعة». (المصدر: مجموعة صور ومطبوعات متحف ميزوري للتاريخ. لوحات البورتريه. إن١ ١٩٧٩.)

حُلم ساعة
بقلم كيت شوبان

كانت السيدة مالارد تشكو من ضعف قلبها، فاستدعى هذا حرصًا شديدًا في إبلاغها بخبر وفاة زوجها برفْق ولُطف شديدَين.

نقلت إليها الخبر أختُها جوزفين في جُمل متقطِّعة وتلميحاتٍ خفية، تكشَّفَت بالتدريج، بينما كان ريتشاردز صديق زوجها حاضرًا بالقرب منها. كان موجودًا في مكتب الصحيفة عندما وصلت أخبار كارثة القطار، وكان اسم برينتلي مالارد يتصدَّر قائمة «القتلى». تريَّثَ فقط حتى يتثبَّت من الحقيقة بنفسه ببرقية ثانية، ثم سارع ليَسبق أي صديق آخر أقل حرصًا وعطفًا في توصيل الخبر الحزين.

لم تتلقَّ السيدة مالارد الخبر كما تلقَّته نساء كثيرات بتلك الصدمة التي تُجمِّدهن فيعجزن عن تصديق ما وقع، ولكنَّها أجهَشَت من فورها بالبكاء، واسترسلت فجأةً ذارِفةً الدمع المرير بين ذراعَي أختها. وبعد أن مرت عاصفة الأسى، اعتزلت إلى غرفتها وحدها، رافضةً أن يتبعها أحد.

هناك، كان يستقرُّ في مواجهة النافذة المفتوحة كرسيٌّ فسيح مريحٌ بذراعين، غاصت فيه وقد ثقلت بما تحمل من إرهاق نال من جسدها، وبدا كأنما قد طال روحها.

ومن ذاك المربَّع المفتوح، رأت قِمم الأشجار القائمة أمام بيتها، وهي تتمايل مع أنفاس الربيع الوليد، ورائحة المطر الشهية تُعبِّق الأجواء. وفي الشارع أسفل نافذتها، كان بائعٌ يصيح مناديًا لبضاعته، ومن بعيدٍ وصلت إلى أذنَيها ألحانٌ خافتة لأغنية كان يُغنيها شخصٌ ما، بينما كانت أسراب العصافير تُغرِّد على إفريز سطح المنزل.

كانت رُقع السماء الزرقاء تلوح هنا وهناك من بين السحابات التي تلاقت وتجمَّعَت الواحدة فوق الأخرى ناحية الغرب أمام نافذتها.

كانت تنظر وقد ألقت برأسها إلى الخلف على مسند الكرسي في سكون تام لم يُعكِّره إلا شهقة تصعد من حين لآخر إلى حلقها، وتهزُّها كما يتواصل نشيج الطفل بعد أن يغلبه النعاس من كثرة البكاء.

كانت شابةً جميلة هادئة الطلعة، تنمُّ خطوط وجهها عن كبتٍ دفين، ولكن تعكس معه قوةً ما، ولكنها الآن كانت تُحملق بعينين ذابلتَين بعيدًا في إحدى تلك الرقع الزرقاء في غير تأمُّل، بل بنظرة كشفت عن عقل خلا من كل تفكير.

كان ثمَّة شيء آتٍ إليها، وكانت هي تنتظره في توجُّس، ماذا كان؟ لم تكن تعرف. كان خفيًّا تصعب معرفته، ولكنها شعرت به يتسلَّل خارجًا من السماء إليها عبر الأصوات والروائح والألوان التي ملأت الجو.

> والآن كان صدرها يعلو ويهبط بانفعال وتوتُّر، وقد بدأت تدرك ما هو ذاك الشيء الذي كان يقترب ليتملَّك روحها، وكانت تُحاول جاهدةً ردعه بإرادتها، عاجزةً كعَجْز يديها النحيلتين البيضاوين عن ردِّهِ.
>
> وعندما أرخت لنَفسها العنان، أفلتت من انفراجة شفتيها كلمة صغيرة هامسة، وكرَّرتها وكرَّرتها بصوتٍ خفي: «حرة، حرة، حرة!»

دعونا أولًا نقارن بين تفسيرين مختلفين للقصة؛ تفسيري وتفسيركم. رأيي أن هذه القصة كُتِبَت في بدايات الحركة النسوية في الولايات المتَّحدة، والكاتبة تدعو فيها القراء للتفكير في العلاقات الزوجية من وجهاتِ نظَرٍ بديلة، وأظنُّ أن كيت شوبان تُحب أن تصدم قراءها، كما أعجبني كثيرًا وصفها لشعور ينمو من شيءٍ ملحوظ ولكن غير محدَّد الملامح إلى شيءٍ قوي ومميز، إلى جانب الإشارة الضمنية التي يحملها إلى ما يمكن أن يكون عليه مستقبل تطور الحركة النسوية.

ما رأيكم؟

استعنتُ بهذه القصة في أحد أبحاثي، وفيما يلي أعرضُ عليكم إحدى الذكريات (ذ) التي خطرت لإحدى المشارِكات في البحث ضمن مجموعة من القراء أعطيتهم القصة بالطريقة نفسها التي أعطيتها لكم بها تقريبًا. كتبت القارئة رقم ٢٥ أن أبرز ذكرى كانت تلك التي أعادتها إليها الجملة التي تحدثت عن رؤية «قِمم الأشجار ... وهي تتمايل»:

> ترجع هذه الذكرى إلى أيام طفولتي، ولم أكن حينها طويلةً بما يكفي لأتمكن من الإطلال من نافذتي وأنا واقفة ... كنت أستطيع رؤية الأشجار تهتز مع النسيم خارج غرفتي. ناديتُ أمي لتأتي وتخرجني من فراشي كما أفعل كل صباح، وكنتُ حينها طفلة وحيدة في الرابعة من عمري، ولكن هذه المرة أتت جدَّتي وأخبرتني أني أصبح لديَّ الآن أختٌ صغيرة.

كانت المشاعر (ش) التي أُثيرت لدى هذه المجموعة من المشاركين في لحظات مختلفة من القصة تتراوح بين الأسى والحزن، والصدمة والجزع والإحباط، والمفاجأة والسعادة. أما درجات قوة تلك المشاعر فتراوحت بين ١ و٨ على المقياس من صفر إلى ١٠ الذي طالبنا باستخدامه.

ومن المجموعة ذاتها، عبَّر القارئ رقم ٢٠ عن فكرة (ف) أثارتها لديه كلمة «حرة»:

> خطر لي أني أردتُ أن يتحقَّق موقف شبيه بذلك — ولكن دون حادثة الوفاة — لفلانة. تمنَّيت لها الحرية والسعادة بعيدًا عن رفيقها.

كل هذه الذالات والشينات والفاءات التي يمكن أن تُدوَّن على الهامش أثناء القراءة تدل على أنه حتى عندما يبدو أن دَوْرنا مقصور على استيعاب المكتوب في القصة، فإننا نضيف إليها إضافاتٍ إبداعية.

في تجربة أخرى أجريتها بالتعاون مع إليس أكسِلراد[١٧] دمجْنا فكرة بارتلِت أن نطلب من المشاركين إعادة تقديم قصة قرءوها، وفكرة أن نسألهم عن الذكريات التي خطرت لهم أثناء القراءة؛ حيث بدأ المشاركون بقراءة قصة جيمس جويس القصيرة «صلصال»، وتدوين حرف (ذ) كلما خطرت لهم ذكرى، ثم طلبنا منهم التعبير باختصار عن كل الذكريات، وبعد ذلك طلبنا من المشاركين إعادة تقديم القصة، ووجدْنا أن بعض ذكريات القراء قد دُمِجَت في نُسَخهم من القصة.

وفي تجربة أخرى، توصلتُ أنا وسيما ناندي إلى أن المشاعر التي شعر بها الناس عندما قرءوا قصةً معينةً؛ أثَّرَت في أسلوب فَهمهم لتلك القصة. طلبنا من المشاركين قراءة قصة راسل بانكس القصيرة «سارة كول: لون من قصص الحب». تبدأ القصة براوٍ يتحدَّث بضمير المتكلم، ويقول في وقت حدوث القصة: «كنتُ بالغ الوسامة»، وكانت سارة «أقبح امرأة عرفتُها في حياتي.» ويقول إنه يسرد القصة بعد مرور عشر سنواتٍ على حدوثها، وإنه سيتحرى الموضوعية في سرده حتى لا يكون متحيزًا، ثم يتابع بصيغة الغائب مشيرًا إلى نفسه بكلمة «الرجل». يبدأ الرجل علاقةً غرامية مع سارة، وبعد استمرار العلاقة بضعة أشهر، يُنهيها بقَسوة قائلًا: «اتركيني الآن أيَّتها الساقطة القبيحة المقزِّزَة.»

لم نطلب — ناندي وأنا — من القراء التعبير عن المشاعر بكتابة حرف (ش) على الهامش، وإنما طلبنا منهم تحديد درجة إحساسهم بمجموعة من المشاعر قبل قراءة القصة (على مقياس من صفر إلى ١٠)، ثم مرة أخرى بعد قراءتها. وتحدَّدَت تلك المشاعر بقائمة بأسمائها: السعادة، والحزن، والغضب، والقلق، وهكذا. صنَّفنا بعد ذلك الاستجابة الشعورية العامة للقصة لدى الأشخاص بناءً على أعلى نسبة تغيُّر طرأت على أيٍّ من تلك المشاعر؛ استنادًا إلى الدرجات التي حدَّدها الأشخاص لقوة مشاعرهم قبل القراءة وبعدها. وقد أثارت القصة مجموعةً متباينة من المشاعر باختلاف القراء؛ إذ شعر بعضهم بالغضب بالدرجة الأولى، والبعض الآخر بالحزن، والبعض الآخر بالاشمئزاز.

وبعد الانتهاء من القراءة أيضًا، سألْنا القراء ثلاثةَ أسئلة تفسيرية حول النهاية الغامضة للقصة، واكتشفنا أن الأشخاص الذين شعروا بالحزن جراء قراءة القصة مالوا إلى التفسير بأسلوب يُطلق عليه علماء النفس المعرفي اسم التسلسل الرجوعي، بدءوا فيه بنتيجة، ثم أخذوا يعرضون مبرراتهم لتبنيها. وإليكم مثالًا لهذا النوع من الاستجابة لسؤالنا الأول الذي كان: «من وجهة نظر الراوي، لماذا في رأيكم تقول القصة: «تحوَّلَت إلى أقبح امرأة رآها على الإطلاق»؟»

> هو لم يعُد يرى أن سارة تنتمي إليه، فهي تنفصل عنه بقوة ربما كانت أكبر من محاولته هو الانفصال عنها، وهو لا يقدر أيضًا على عيش علاقة حبٍّ حقيقية ومُحترمة … وربما يشعر بالذنب والحقد عليها لأنها كانت مِعطاءةً في العلاقة التي لم يكن هو مخلصًا فيها قطُّ.

على العكس من ذلك، مالَ القراء الذين شعروا بالغضب جراء قراءة القصة إلى التفسير بأسلوب التسلسل التقدُّمي؛ حيث بدءوا بالافتراضات، ثم استخلَصوا منها النتيجة، وإليكم مثالًا لهذا النوع من الاستجابة لسؤالنا الثاني الذي كان: «من وجهة نظر الراوي، لماذا في رأيكم تقول القصة: «لم يكن الأمر كما لو أنها ماتت؛ بل كما لو أنه قتَلها»؟»

> كان يعرف أنها تعرف هي والجميع أنها «قبيحة»، ولعلَّ السبب في ارتباطه بها كان انحرافًا منه أو شفقةً، ولكنها على الرغم من مظهرها المادي الذي كانت تُعاني منه، كانت لديها مشاعر … ولذلك ربما كان شعوره بالذنب هو ما دفعه إلى قتلها عاطفيًّا؛ أو بالأحرى جرَح رُوحها جرحًا غائرًا.

تأثرت طرق تفكير الناس في هذه القصة بالمشاعر التي عاشوها.[١٨] كانت المشاعر مشاعر القراء، كما كانت طرق تفكير القراء في القصة — تأثُّرًا بمشاعرهم تلك — طرُقهم أيضًا.

لقد أدهشَنا التوافق الشديد بين المشاعر الغالبة التي شعر بها القراء، مع أنواع التفكير التي تُصاحب مشاعر معيَّنة في المعتاد؛ ففي الحزن يبحث المرءُ بطريقة رجوعية عن أسباب تُفسِّر الخسارة التي تسبَّبت في الحزن؛ كان نمط التفسير السائد (وعلى نحو ملحوظ) بين القراء الذين شعروا بالحزن جراء قراءة القصة هو التسلسل الرجوعي. أما في الغضب فالمرء يتطلَّع إلى خطط يُثبت بها ذاته أمام الشخص الذي أغضَبه، وقد كان نمط التفسير السائد (وعلى نحو ملحوظ) بين القراء الذين شعروا بالغضب جراء قراءة القصة هو التسلسل الأمامي.

(٥) عناصر البناء

لمتابعة النظر في مسألة الإبداع وعلاقته التفاعلية بالأدب، أظن أننا بحاجة إلى تأمل بعض عناصر القصص، لنرى أيَّ أنواع الإبداع مطلوب من الكُتَّاب والقراء في كلٍّ منها.

قسَّم الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين القَصص الخيالي إلى عنصرين؛ هما: «الفابيولا»؛ وهي مجموعة الأحداث في القصة، و«السوزيت»؛ وهي الطريقة التي يقدِّم بها الكاتب هذه الأحداث.[١٩]

ومن بين الشكلانيين الروس رومان جيكوبسون وفيكتور شكلوفسكي[٢٠] اللذان طرَحا النهج الذي أتَّبِعه هنا: العلمي والأدبي على حدٍّ سواء. وكانت المبادئ الإرشادية للحركة الشكلانية تدعو إلى دراسة الأدب بوصفه أدبًا، وإعطاء الأولوية للحقائق الأدبية بالمقارنة مع المواقف السياسية أو الأخلاقية من النوع الذي يتبناه أحيانًا النقد الأدبي.

(٥-١) الفابيولا والسوزيت

عادةً ما يُترجَم مصطلحا الفابيولا والسوزيت في الإنجليزية على التوالي إلى story (القصة) وplot (الحبكة)، غير أن هذه الترجمة غير دقيقة؛ فالقصة عبارة عن شيء يمكن أن تدبَّ فيه الحياة داخل عقل القارئ أو المستمع، أما الحبكة فإنَّ الطريقة المثلى للتفكير فيها، كما قال أرسطو، هي أن نتعامل معها بوصفها استنباطًا لمضامين التصرُّفات البشرية. غير أن الشكلانيين كانوا يرمون إلى شيءٍ مختلف. ومن الأفضل ترجمة الفابيولا إلى «بنية الحدث»، وترجمة السوزيت إلى «بنية الخطاب».[٢١] تُعبِّر بنية الحدث عن التسلسل الزمني لأحداث أي قصة: حدث كذا ثم كذا ثم كذا. وهي بهذا ليست قصة. وإذا أردتَ تبسيط الأمر على نفسك، فاطلب من أحد أبناء الثالثة عشرة أن يُخبرك عن أحداث فيلم شاهده توًّا. سيُخبرك أن كذا حصل، وبعده كذا، ثم كذا، وسرعان ما ستتمنى أن يتوقَّف عن السرد؛ لأن أبناء الثالثة عشرة يتمتَّعون بذاكرة قوية، فهو هنا يجيبك إلى طلبك، ولا يحكي لك قصة.

إليكم سردًا بهذه الطريقة لأحداث مسرحية «هاملت» بتسلسلها الزمني: قتل كلوديوس الملكَ أخاه، يصبح هو الملك، ويتزوَّج من جيرترود، أرملة الملك السابق ووالدة الأمير هاملت. يظهر شبح الملك السابق للحرس أثناء مناوبتهم ولهوريشيو، صديق هاملت، ويُخبره هوريشيو بظهور الشبح. في الليلة التالية، يظهر شبحُ الأب لابنه هاملت، ويُطالبه

بالثأر لمقتله. تصل فرقةٌ مسرحيةٌ إلى البلاط، ويطلب منهم هاملت تقديم مسرحية معيَّنة، يقول إنه سوف يقحم فيها بعض الأبيات.

إن بنية الحدث لأي قصة هي العنصر الأقل إبداعًا إلى حدٍّ ما بين عناصرها، وقد كتب شكسبير — في «هاملت» على سبيل المثال، وفي العموم — مسرحياتٍ تدور حول بِنى أحداث موجودة في كتب التاريخ أو في قصص نُشِرت سابقًا.[٢٢] لا تزال هذه الممارسة متبَعة في الأفلام السينمائية المقتبَسة من روايات. ولا تشكِّل أي مجموعة أحداثٍ متسلسلة واحدًا تلو الآخر قصةً بذاتها. تستلزم القصة كلًّا من الأحداث ومجموعة من التوجيهات أو التلميحات حول ما يتعلق بهذه الأحداث؛ أي كيفية تحويل الأحداث إلى قصة، هذه التوجيهات هي ما أطلق عليه الشكلانيون اسم «السوزيت»، وسمَّاها ويليام برُوَر وإد ليتشنشتاين بِنْية الخطاب.

من معاني السوزيت، أو بنية الخطاب: نصُّ العمل القصصي المكتوب على الورق، أو الأداء الذي يشاهده جمهور ما. وهي فعليًّا عبارة عن مجموعة من المؤشِّرات حول ماهية الأحداث (في بنية الحدث)، علاوةً على التلميحات أو التوجيهات حول ما يتعلق بها، وهو ما يدفع كلَّ قارئ أو مشاهد لدخول بناءٍ متخيَّل يجعل الحياة تدبُّ في الأحداث.

يُخبر شكسبير الجمهور في مسرحيته «الملك هنري الخامس» عن علاقة الأحداث بالتوجيهات التي سيُعبِّر عنها هو والممثلون، وعن دور الجمهور، وهو إنشاء القصة في خيالهم. وتدور المسرحية حول حدث في التاريخ الإنجليزي، وهو معركة أجينكورت «هذا الخبر الجلل»، وإليكم ما يقوله ممثِّل للجمهور:

الجوقة:

واسمحوا لنا رغم أننا أصفار على يسار هذا الخبر الجلل
أن نُثير مخيلاتكم …
وتخيَّلوا — عندما نتحدَّث عن الخيول — أنكم ترونها
وسنابكها الوثَّابة تطبع على الأرض أثرها:
فخيالكم الآن هو مَن سيُزين ملوكنا بالجاه والسلطان.

(الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٨)

يمثِّل الممثلون — «الأصفار» — الأحداث (في بنية الحدث)، وفي الوقت نفسه يُعطون الجمهور توجيهاتٍ صريحة حول علاقتهم بها؛ إذ إن أفراد الجمهور هم مَن يجب أن يتلقوا ما يرون وما يسمعون، ثم يُطبقوا عليه التوجيهات، ويُسيِّروا الأمر كله.

ولكن المؤلِّفين لا يكونون على هذا القدر من الصراحة في المعتاد، فإذا حضرتَ — على سبيل المثال — عرضًا لمسرحية «هاملت» وكانت أحداثه لا تدور في الزمن الحديث، سوف ترى على الأرجح ممثلَيْن يرتديان الدروع يدخلان إلى خشبة المسرح، ربما معًا، وربما أحدهما وبعده الآخر. وها هي الكلمات الافتتاحية من المسرحية:

برناردو: مَن هناك؟
فرانشيسكو: بل أجِبني أنت. قِفْ مكانك واكشِفْ عن هويتك.
برناردو: عاش الملك!
فرانشيسكو: برناردو؟
برناردو: أنا هو.
فرانشيسكو: لقد أتيتَ في موعدك تمامًا.

تحرُّك الممثلَيْن وحديثهم ليسا مجرَّد أحداث، بل يشكلان أيضًا توجيهات للجمهور لتخيُّل مشهد قَلِق تقَع أحداثه قبل ٤٠٠ عام فوق أبراج حراسة إحدى القِلاع في بلدٍ متأهِّب للحرب، ولكن لا يقول أحد من الممثلين في هذه المسرحية: «الحارسان اللذان نلعب دورَيهما قَلِقان، لهذا هلا تتفضَّلون يا معشر الجمهور بالشعور بالقلق.» لكن هذا هو ما يرميان إليه. إذا كنتَ تقرأ المسرحية، فسوف تستنبط أن جملة برناردو الأولى هي تحدٍّ. والجملة الثانية، التي يقولها فرانشيسكو، تحمل تحديًا مقابلًا: «بل أجِبني أنت.» وهنا نرى أن التوجيه الضمني هو أن أيًّا منهما غير متأكِّد من هوية الآخر؛ أصديق هو أم عدوٌّ؟ أما إذا كنتَ تُشاهد هذا الحوار على خشبة المسرح فسوف يؤديه الممثلان بحيث يدفعك قلقهما إلى الشعور بالقلق أنت أيضًا.

وللاستمتاع بالمسرحية — والاندماج فيها حقًّا — يجب أن يغلب القلق على البنية التي تصنعها. وإذا كنتَ ستُدوِّن حرف «ش» (تعبيرًا عن شعورٍ أحسسْتَ به) على هامش مشهَد برج الحراسة الافتتاحي في مسرحية «هاملت»، فقد تصف شعورك هذا بأنه «قلق». ولكن بما أن المشهد يحدث في بداية المسرحية، ومن الوارد أنك كنت تتصفَّح برنامج الأمسية توًّا، فمن المحتمل ألا يكون شعورك حادًّا، وربما تكون درجته بين ٢ أو ٣. حينئذٍ يرفع شكسبير مستوى حدة القلق بظهور الشبَح.[٢٣]

استعرض كذلك الجملتين الافتتاحيتين من رواية «كبرياء وتحامل»، ستجد أنهما توجيهات لكي تبدأ في تصوُّر الطبقة الوسطى في إنجلترا قبل ٢٠٠ عام، وتبدأ في التفكير في العلاقة بين الحب والثروة. الحدث الأول في الرواية يبدأ بقول السيدة بينيت: «عزيزي السيد بينيت، هل علمتَ أن نيذرفيلد بارك قد أُجِّرَت أخيرًا؟» وهكذا يُعطينا الراوي الفرصة نحن القراء لمعرفة الأحداث، مثل ذلك الذي قالته السيدة بينيت، كما يُعطينا توجيهًا حول ما يتعلق به. كيف يجب أن نتخيل الحدث الذي تقول فيه السيدة بينيت أن نيذرفيلد قد أُجِّرَت؟ يجب أن نتخيله بالطريقة التي أَهَّبَتنا له بها أول فقرتين من الفصل، أيُّ رجل ثري يصل إلى حيٍّ من الأحياء سوف يُعَدُّ ملكية مستحَقَّة لابنة أحد سكان ذلك الحي. وتكمل السيدة بينيت قائلة إن السيد بينجلي المستأجر الجديد لنيذرفيلد شابٌّ ذو ثروة. وهكذا فهي ترى أن هذه الثروة وصاحبها يمكن أن يصبحا مِلكًا لإحدى بناتها.

تتَّسم توجيهات رواية «كبرياء وتحامل» بطابع لَعِبيٍّ؛ فجملتها الافتتاحية جملة ساخرة، ولعلَّ هذا يوجِّهنا إلى التعامل مع المشهد بشيءٍ من الاستخفاف. وعندما نتبع هذه التوجيهات قد نتساءل عما إذا كانت السيدة بينيت من السذاجة بحيث لا تُدرك أن زوجها يغيظها، أم أنها على الرغم من مغايظة زوجها القاسية لها، فإن طموحاتها لبناتها ستُؤخذ بجدية كبيرة بالفعل؟

المشاهد أو القارئ هو مَن يتلقى التوجيهات والأحداث، ويجمع بينهما بطريقته، وكما قد تلحظون، فإن الطرق التي نتلقى بها هذه الأحداث وتلك التوجيهات متنوعة.

والمشاهدون والقراء هم مَن يجب أن يحركوا الشخصيات، ودون هذا النوع من الإبداع تموت كلمات القصة الخيالية؛ فحينما نقرأ القصص الخيالية نتفاعل مع «السوزيت»، فتدبُّ فيه الحياة؛ ومن خلالها نبني لأنفسنا «الفابيولا» أو بنية الحدث، بطريقة تجعل له معنى بدلًا من أن يكون مجرد تسلسل للأحداث.

(٥-٢) الدفاني

تضم بنية الخطاب (السوزيت) مجموعة من التوجيهات العامة حول كيفية إقامة المحاكاة داخل العقل والحفاظ عليها. وكما بَيَّن ويليام بنزون، فكل عمل أدبي يتميز بشكل معين لا يتغير باختلاف القراء. ولكن يوجد عنصر آخر يتطلب مزيدًا من إبداع القارئ، ويتعلق بما تعنيه القصة لك. الذكريات والمشاعر والأفكار التي نعيشها هي كلها مؤشِّرات شخصية إلى وجود هذا العنصر الثالث، وليست عامة. ويُعَدُّ هذا العنصر الدافع لإسهامك الشخصي

في القصة، ولكن النظرية الأدبية الغربية لم تتعمَّق في تناول هذا العنصر الثالث، وإنما تناولته النظرية الأدبية-النفسية الشرقية التي بدأت في الهند على يد بهاراتا موني الذي يُعتَقَد أنه عاش بعد زمان أرسطو بما يقرب من مائة عام أو مائتين. إن روح الشِّعر والقصص الأدبية في تلك الثقافة هي الإيحاء، وتعني باللغة السنسكريتية «دفاني»، وهذا هو العنصر الثالث من عناصر القصص.

من أبرز المنظِّرين في الأدب الهندي الفيلسوف والكاتب المسرحي وصاحب النظريات الأدبية أبينافاجوبتا (الذي ذاع صيتُه في زمانه ولم يخفت حتى اليوم). عاش أبينافاجوبتا وخطَّ مؤلَّفاته منذ ١٠٠٠ عام في المنطقة المعروفة الآن باسم كشمير. وفي شرحه لمعنى مفهوم الدفاني، يستعرض المثال الآتي من مسرحيةٍ يصل فيها أحد الرحَّالة إلى بيتٍ، ويتعرَّف فيه على امرأة شابة وحماتها في غياب زوج المرأة الشابة. يمرُّ طيف الحب بين الزوجة الشابة والرحَّالة، فتخاطبه من خلال هذه الأبيات:

حماتي تنام هنا، وأنا هناك.
فانتبِه أيُّها الرحالة ونحن الآن في ضوء النهار.
فعندما يمدُّ الليل ستاره وتعجز عن الرؤية
يجب ألا تقع في فراشي.[٢٤]

تبدو الأبيات مباشِرة وحرْفِيَّة، ولكنها تؤتي ثمارها من خلال الإيحاء أو حتى الإيعاز؛ يقول أبينافاجوبتا إن الزوجة الشابة في هذه الأبيات القصيرة تتحدَّث علانيةً أمام حماتها، وفي الوقت نفسه تُقدم دعوة للرحَّالَة بنَهْيِه عنها. ويلحظ المرءُ أن الإيحاءات تُمرَّر في العمل القصة الخيالية الجيِّدة من خلال كلام يُقال، ويُقصد به غير معناه الحرفي. إذا لم تُدرك الحماة ما تقوله الزوجة الشابة فهذا هو المطلوب، وإذا لم يُدركه المسافر فهذا من سوء الحظ، أما إذا لم تفهمه أنت أيُّها القارئ فقد فاتك المغزى من الحوار، ولكن يمكن تدارك الموقف بشرحه لك.

وبهذا تكون لدينا — إضافةً إلى بنية الحدث (الفابيولا)، وبنية الخطاب (السوزيت) — بنيةُ الإيحاء (الدفاني). وبينما تضمُّ بنية الخطاب توجيهاتٍ عامة حول كيفية إقامة المحاكاة، فإن بنية الإيحاء هي مجموعة من التلميحات، يتعامل معها القارئ بطريقة شخصية، ولهذا فهي تعتمد على إسهام القارئ أو المشاهد. ويمكننا إدراك هذا الفهم في اكتشاف بارتلِت وجود مجموعة شخصية من المخططات المتأثِّرة بالثقافة المحيطة، والتي

نربط بينها وبين قصة خيالية ما، وكذلك الذكريات (ذ) والمشاعر (ش) والأفكار (ف) الشخصية التي تُثيرها عملية القراءة كما بيَّنا فيما سبق.

ومع هذه العناصر الثلاثة — بنْية الحدث، وبنْية الخطاب، وبنْية الإيحاء — يُبدع كل قارئ أو مشاهد شيئًا جديدًا. اقترح فولفجانج إيزا في كتابه «القارئ الضمني» أن على القارئ — إنْ أراد تحقيق هذا — أن «يُشارك مشاركةً إيجابية في استنباط المعنى، وهذه المشاركة شرط أساسي لتحقيق التواصل بين المؤلِّف والقارئ» (ص٣٠). كما يشير إيزا في كتابه إلى «إنجاز» و«تفعيل» النص القصصي وبإمكاننا تسمية عملية تفعيل نصٍّ ما بنية التحقُّق: الأداء الداخلي أو التجسيد الداخلي.[٢٥]

تحتوي إدراكات الناس للقصة الواحدة على عناصر مشتركة؛ إذ يتَّفق الناس في العموم مثلًا على أحداثها، إلا إذا كان المؤلِّف قد تعمَّد إضافة بعض نقاط الغموض إليها، لكنَّ المعاني الشخصية التي يتوصَّل إليها كل شخص قد تختلف بعض الشيء. وحتى إذا كانت هذه القصة على هيئة فيلم يبدو كما لو كان قد اختصر خطوات لتخيُّل الشخصيات والأماكن، يظلُّ على المشاهد تأدية دوره في تجميع لقطات الفيلم في إطار القصة التي يُنشئها هو بإدراكه المتميز لها، قصة تستحث ذكرياته ومشاعره، وتوحي بأفكاره الخاصة.

ثمة فرقٌ بطبيعة الحال بين قراءة الرواية ومشاهدة النسخة المقتبسة منها على الشاشة، ولكن حتى في النسخة السينمائية من رواية «كبرياء وتحامل» ينبغي عليك أيها المشاهد تكوين رؤيتك الخاصة للسيد بينيت وزوجه، بالطريقة نفسها تقريبًا التي تتبعها إذا قرأتَ الكتاب؛ عليك مثلًا أن تُقرِّر ما إذا كانت إغاظة السيد بينيت لزوجه قاسيةً أم لاعبةً؟ عليك أن تراه رجلًا استسلم في زواجه لامرأة كانت يومًا جميلة، أو ساخطًا على كل ما تفعله؟ كما يتعيَّن عليك أيها المشاهد للنسخة المعدَّلة، وأنت أيها القارئ للرواية تحديد ما إذا كانت السيدة بينيت ساذجةً بالفعل، وعليك كذلك أن تُقرِّر شكل العلاقة بين السيدة بينيت وابنتها إليزابيث الذكية الفَطِنة المضطرَّة رغم ذلك — مثلها مثل جميع بنات عصرها من الطبقة الوسطى — إلى عرض نفسها للزواج أمام الخُطَّاب المحتمَلين.

نتعمَّق في الفصل التالي في تلك الأمور المتعلِّقة بالشخصيات في القصص الخيالية، وكيفية التفكير في الأحداث الناشئة عن أفعالهم، ولكن لنتطرَّق أولًا إلى مسألة كيف تستثير اللغة إبداعنا.

(٦) اللغة الإبداعية

كتبْتُ في بداية الجزء الرئيسي السابق عن الشكلانيين الرُّوس، وشرحت فكرتهم عن تكَوُّن القصص من «الفابيولا» (تسلسل الأحداث في القصة) و«السوزيت» أو بِنية الخطاب (التي تشتمل على التلميحات أو التوجيهات التي يقيم منها القُرَّاء تجسيدًا للقصة داخل عقولهم). إلَّا أن الإبداع يقوم كذلك على الكاتب الذي يجذب الانتباه لعناصر معينة في نص ما، وعلى القارئ الذي يتفاعل بطريقة ما مع موضوع الاهتمام المشترك. ومن بين الأفكار التي طرحها الشكلانيُّون أن الكاتب يجذب الانتباه إلى ما صار مألوفًا لدرجة أنه أصبح غير ملحوظ. ويحقق الكاتب هذا بتجاور الكلمات أو الأفكار بعناية. وبعد جذب الانتباه يُجري القارئ جانبًا من التجاور بنفسه.

(٦-١) التغريب

المصطلح المستخدَم عادةً لأسلوب جذب الانتباه كما ناقشه الشكلانيون الرُّوس هو «التغريب». كتب فيكتور شكلوفسكي ورقةً بحثية عام ١٩١٧ بعنوان «الفن بوصفه أسلوبًا»، اقتبس فيها فقرة من مذكرات تولستوي عن يوم ٢٩ فبراير ١٨٩٧ (يوجد خطأٌ في نسْخ التاريخ، والأصح أن يكون ١ مارس ١٨٩٧):

> كنتُ أنظف غرفة، وأتحرك داخلها دون تركيز، ثم اقتربتُ من الأريكة، ولم أستطع تذكُّر إنْ كنتُ نفضتُ الغبار عنها أم لا. ولأن هذه التحركات معتادة، وتتمُّ دون وعي، لم أتمكن من التذكر، وشعرت باستحالة تذكرها … إذا كانت أعمار كثير من الناس كاملة بتعقيداتها تمر دون وعي، فجميعها تمُر كأنما لم تكن.

وهكذا يقول شكلوفسكي إن إحدى الوظائف الرئيسية للأدب هي جعل المألوف غريبًا بحيث ينتبه إليه المرء فيلحظه.[٢٦] ويقتبس الفقرة الآتية من قصة قصيرة لتولستوي بعنوان «خولستومر» (الوثَّاب) يرويها حصان:

> فهمتُ ما قاله عن الضرب بالسياط تمام الفهم … ولكن لم أفهم أبدًا لماذا وكيف يُعقَل أن يتحدثوا عني باعتباري مِلكًا لشخص ما. الإشارة إليَّ، أنا الكائن

الحيَّ، بكلمة «حصاني» صدَمَتني بغرابتها كما لو أن أحدهم قد قال أرضي أو جوِّي أو مائي. (تولستوي، ص٨٦)

وقد استبق توماس هاردي فكرة التغريب لدى الشكلانيين حين كتب:

الفنُّ هو خلخلة الحقائق (أي تحريفها، أو نزع تناسبها) بهدف إبراز الملامح الأهم في تلك الحقائق بوضوح أكبر. وقد يلحظ المرء تلك الملامح إذا نُقِلَت أو رُوِيَت كما هي بالضبط، ولكنها سوف تُهمَل على الأرجح. ولهذا لا يُعَدُّ «المذهب الواقعي» فنًّا. (ص٢٣٩)

دَرَس فيلي فان بير آثار التغريب اللغوي ضمن أحد الأبحاث الأولى التي أجريت على الآثار النفسية للأدب. وأطلَق على العملية اسم «الإبراز»،[٢٧] وقال إنها تتحقَّق بتقديم شيءٍ غير معتاد: أي خلق اختلافات عن الاستخدام المعتاد. وطلبَ من المشاركين قراءة ست قصائد قصيرة كان قد حلَّل محتواها اللغوي من أجل تحديد الجمل التي أبرزت. ووجد أن القراء تعاملوا مع العبارات التي أبرِزَت (لغويًّا) على أنها أكثر جذبًا للانتباه، وإدهاشًا وأهمية وإثارة للنقاش من بقية العبارات.[٢٨]

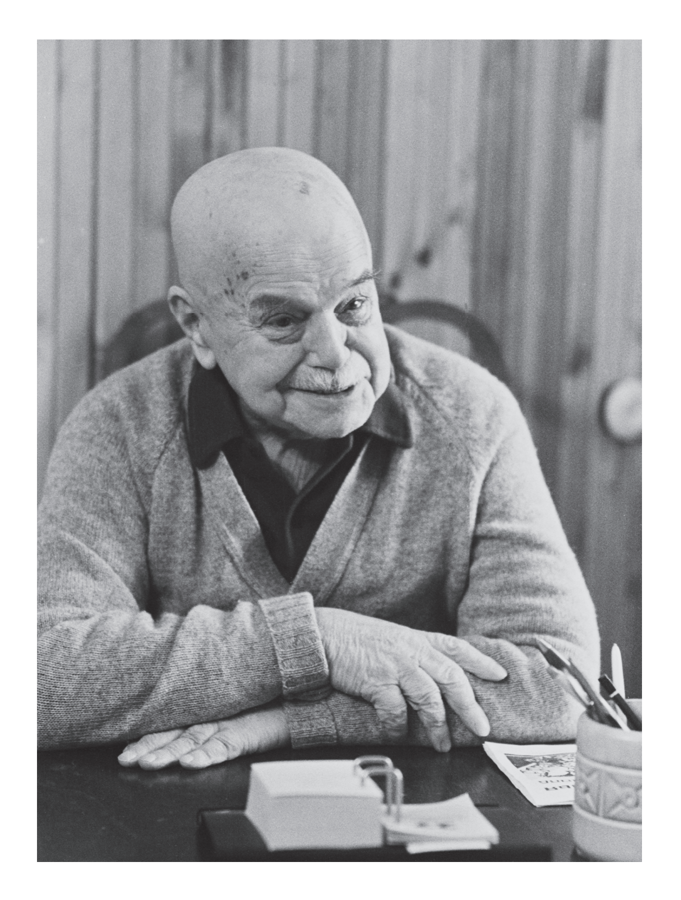
يقدم الفنان شيئًا يجذب اهتمام القارئ أو المشاهد، ويتيح لخياله أن يتوسَّع بإبداع في سياقه، وفي إطار بنية الانتباه التي يشاطرنا إيَّاها الفنان.[٢٩]

يصف نورمان هولاند في كتابه «الأدب والدماغ» هذه الظاهرة كما يلي:

عندما نقرأ، ثمَّة نسقان يعملان معًا. الأول يقدمه شكل العمل الأدبي؛ فهو يقيم ما يُحتمل أن نمنحه انتباهنا، وكذلك ما سوف ندركه عندما نمنحه انتباهنا بالفعل. أما النسق الثاني فمنبعه من داخلنا، من دفاعاتنا الشخصية. نحن ندرك العمل بطريقة تتيح لنا استخدام دفاعاتنا لضمان استمتاعنا. (ص١٥٩)

يعتمد «الشكل» لدى هولاند على أدواتٍ مثل التغريب، وهو في استخدامه لكلمة «دفاعات» يقدم لنا مفهومًا تحليليًّا نفسيًّا يقوم على فكرة المخطط. الدفاع هو مخطَّط ومعه الدلالة الضمنية المضافة، ومفادها أننا مستعدون لإقرار أي شيءٍ مقبول لنا عاطفيًّا، ودفع ما دون ذلك. ويستطرد هولاند:

لا تصير اللغة «أدبية» إلا حين تتيح لنا التصرف بها بطرق معينة؛ بمعنى تحويلها إلى جزءٍ مُرْضٍ من أنماط توقعاتنا، مثل تجنب الاستياء، وتصوُّر



شكل ٣-٣: فيكتور شكلوفسكي، عضو بارز في جماعة الشكلانيين الروس التي روَّجَت لأسلوبٍ في فهم الأدب أتَّبعه بنفسي في هذا الكتاب. (المصدر: إيجور بالمين/صور الكُتَّاب.)

> الأهداف، وتحقيق الأهداف. وحينما نجدها «مفاجئة»، فإننا نستوعبها «جيدًا». حينئذٍ تصير لغة «أدبية». (ص٢٤٦)

ولهذا، فعلى الرغم من أن أساليب التغريب تعتمد على إبداع الكاتب، فإنها تعتمد كذلك على إبداع القارئ. القارئ هو مَن يُجذَب انتباهُه بالتجاور غير المألوف بين الكلمات،

أو الطرق غير المألوفة للرؤية؛ ومن ثمَّ يبْعث الحياة في الفكرة في نفسه. وأظن أن الأمر يمكن أن يتضح من خلال الفكرة التالية عن العلاقة بين التعبيرات اللفظية ومعانيها.

(٦-٢) العقل الهجين

توصَّل آندي كلارك إلى فكرة مفادها أن العقل البشري عقلٌ هجين. ويمكن تصوُّر المعنى المقصود إذا تخيلنا وجود وحدتي معالَجة عقلية، لكلٍّ منهما ميزاتٌ مختلفة تمامًا عن الأخرى. تعمل الوحدة الأقدم بطريقة شبيهة بوحدة المعالجة العقلية لدى القِرَدَة العُليا، ويمكننا اعتبارها حدسية. وهي تُمكِّننا من التعرف على الأفراد الآخرين، وربط فكرتنا عنهم بالأفكار الخاصة بما إذا كنا نحبهم أو نثق فيهم.[٣٠] وهي تتيح لنا صنع نماذج عقلية لهم، والتفاعل معهم، مدفوعين بأهدافٍ اجتماعية مثل التأكيد والتعلق والانتماء، وما يتصل بها من مشاعر. ولهذه الوحدة ذاكرة غير محدودة تقريبًا، ويمكنها المعالجة وعرض التسلسل، ولكنها تعمل في الغالب من خلال الربط بين الأشياء والأساليب الاستدلالية البسيطة.[٣١]

وقد نُصِّبَت وحدة معالجة أحدث، وفقًا لكلارك، منذ حوالي نصف مليون سنة مضت، حينما اكتسب أسلافنا اللغة، وهو يتصوَّر هذه الوحدة الجديدة باعتبارها وحدة معالجة لغوية. وهي تتسم بأن سعة الذاكرة العاملة القصيرة المدى بها صغيرة، كما تختلف طريقة عملها عن المعالجة الترابطية-الحَدْسية للعقل غير اللفظي.[٣٢] وهكذا، تتمثل المشكلة بالنسبة إلى الكاتب في شقِّ ممرات من وحدة المعالجة الترابطية إلى وحدة المعالجة اللغوية؛ لتقديم ترجمات للكلمات. أما المشكلة بالنسبة إلى القارئ، فهي أن عليه استقبال قصة لغوية، وشق ممراتٍ إلى طبقة الترابط من أجل ترجمة القصة اللغوية إلى حدسٍ وخبراتٍ من خلال عملية تجسيد عقلي داخلي.

(٧) الكلمات والتصورات

تصف إيلين سكاري عملية وصف الخلفيات المادية بأن الكاتب يجب أن يعطي توجيهاتٍ للقارئ حول كيفية بناء المشهد. وتقدم مجموعة من المبادئ، والأمثلة من كُتَّاب متميزين في هذا الجانب تحديدًا، مثل توماس هاردي، ومارسِل بروست. من بين هذه المبادئ أن يصف الكاتب الانعكاسات والظلال والأضواء الساطعة على الجدران والأثاث. تحريك الظل

والنور على بساطتهما على الأسطح يُحفِّز القارئ على بناء مشهد عقلي ثلاثي الأبعاد، تتوَزَّع فيه الأشياء في ترتيب مكاني معين. وتوصي سكاري كذلك بأن يصف الكاتب حركات البطل عبر المساحات، وتحركاته المرتبطة بالأشياء. يتلاءم هذا والنتائج التي لم تعلم بها سكاري حول حقيقة أن أنواعًا معينة من الأفعال تتسبَّب في حدوث نشاط في مناطق معينة في الدماغ.

اتَّبَعْتُ نصيحة سكاري، آخِذًا في اعتباري كذلك الأدلة على أن النشاط الدماغي يعكس الأفعال المتخيَّلة بالضبط عند قراءة المرء عنها، وطبَّقْتُ كلَّ ذلك في مشهد كتبته في بداية الفصل السابع من روايتي الأخيرة «لذلك تخيَّر»:

> أسرع جورج صاعدًا إلى الشقة، متجاوزًا في كل وثبة درجَتين من السُّلَّم الدائري الضخم. كان يحمل في إحدى يديه كيسَ بقالة، بينما كان يستند بالأخرى على الدرابزين المصنوع من خشب الماهوجني مع كل خطوة يصعد بها نحو الأعلى. عندما بلغ البَسْطَة الأولى للدَّرَج، وهو لم يزل على سرعته، رفعَ رأسه وتطلَّع إلى نافذة السقف الثُّمانِيَّة. كانت الشمس في الصباح تسطع من خلال تلك النافذة على الجدار القائم خلفه، وفي الظهيرة كانت أشعتها تمتد إلى أسفل بئر السلم، أما في هذا الوقت، بعد الظهيرة، فإنها كانت تبعث بنور ساطع على ورق الحائط البيج البارز على الجدار العلوي المواجِه له. لم يكن بئر السلم غريبَ الشكل في العموم، ولكنه لم يكن تقليديًّا كذلك. حين وصل جورج إلى القمة أخرج المفتاح من جيبه ودخل الشقة، وحملق في الطرقة الحافلة بالسجاد ورفوف الكتب. وازداد إحساسه بالغربة.[٣٣]

من الأفكار التي تسترعي الانتباه أننا عندما نفهم شيئًا ما نعالجه باعتباره عباراتٍ لفظية وحدْسيات. وعندما نطبِّق هذا على العبارة أعلاه، نجد أن قراءة عباراتها تحفِّز الخيال على تصوُّر بئر سلم به نافذة سقف، وتُنَشِّط كذلك مناطق في الدماغ ترتبط بأفعال كصعود الدرَج جريًا، والإمساك بالدرابزين، وفتح الأبواب.

(٧-١) أشبه بذكرى

إحدى أعمق التجارب وأبلغها تلك التجربة التي يعيشها قارئ الشعر والإبداع النثري وهو يعطي موافقته على الكلمات التي يعرضها عليه الكاتب، وفي الوقت نفسه، يحقِّق إدراكًا

جديدًا داخل وحدة المعالجة الترابطية–الحَدسية، وهو ما عبَّر عنه جون كيتس في خطاب أرسله لأحد أصدقائه حين قال: «الشعر … يجب أن يفاجئ القارئ وكأنه صياغة لأرقى أفكاره، وأن يبدو له أشبه بذكرى» (ص٢٦٧). أي إن «صياغة … أفكاره» تكون صادقة بحيث تبدو عند تفاعلها مع خبرات القارئ أنها «أشبه بذكرى».

وهكذا، ينبغي على القراء بعد أن يقدِّم الكاتب شيئًا غير مألوف أن يربطوا بين الكلمات وحدسهم حتى تصبح الكلمات وكأنها كلماتهم هم. وحين يتمكن القراء من فعل ذلك، يفتحون ممرًّا من الكلمات في طبقة اللغة، وفي الوقت نفسه يُنشِئون صلات مع طبقة الارتباطات والحَدسيات.

قد يفترض المرءُ أن للكُتَّاب ميزة خاصة في إنشاء مثل هذه الروابط، لكن الراوي في رواية مارسِل بروست «الزمن المستعاد»، وهي الجزء الأخير من سلسلة «بحثًا عن الزمن المفقود»، يُصِرُّ على أن الكاتب الفنان ليس هو فقط من يفعل ذلك:

> الحياة الحقيقية، تلك الحياة التي اكتُشِفَت أخيرًا واتَّضَحَت، الحياة الوحيدة التي يعيشها المرءُ لهذا السبب كاملة، هي الأدب. وهذه الحياة موجودة بدرجة ما داخل كل البشر طوال الوقت بقدر وجودها داخل الفنان، إلا أن أغلب الناس لا يدركون ذلك؛ لأنهم لا يحاولون توضيحها. (ص٢٥٧)

رأى راوي بروست أن الرواية التي يكتبها من شأنها أن تمكِّننا باعتبارنا قراءً من الاستفادة مما فعله؛ أي أن نفهم — بصيغ لفظية — جوانب الحياة التي عرفها هو. واقترح أننا نحن القراء نستطيع التشبُّه به، بأن نجعل كلماته كلماتنا، لنرى مدى تشابه المعاني اللفظية وترابطها مع خبرات حيواتنا؛ وبهذا، تتيح لنا الكلمات التي نقرؤها أن نقيم روابط داخل ذواتنا الحدسية، وأن نسمح بالتقاء المعنى والخبرة الحياتية. وهكذا، كما يقول الراوي:

> … بل لن أكون دقيقًا إن اعتبرت أن مَن يقرءون كتابي هم قُرَّاؤه؛ لأنهم من وجهة نظري لم يكونوا قُرَّائي. بل كانوا قراء أنفسهم إذا تحرينا الدقة، أما كتابي فيُعَدُّ نوعًا من العدسات المكبرة … واستطعت من خلاله أن أقدم لهم الوسيلة ليقرءوا داخل أنفسهم. (ص٤٢٤)

أما وقد تحدثت في هذا الفصل عن الإبداع، وعن اللغة، وعن صنع الروابط اللفظية مع خبراتنا، فسألتفت في الفصل التالي إلى بعض أهم عناصر القصص الخيالية: الشخصيات، والأحداث التي تقع حين تفعل الشخصيات وتتفاعل فيما بينها.

الفصل الرابع

الشخصية والفعل والحدث

النماذج العقلية للناس وأفعالهم

(١) وصف الشخصيات

دُعِيَت فيرجينيا وولف يوم ١٨ مايو ١٩٢٤ لإلقاء خطاب في جامعة كامبريدج. وكانت قد مرَّت بتجربة محبِطة من قبلُ، حين عجزت عن الالتحاق بتلك الجامعة للدراسة، وكان السبب ببساطة أنها امرأة. أما الآن، وإذ هي تُلقي خطابها، فقد تخطَّت مرحلة الدراسة الطلابية؛ كانت روائية.

> قالت [وقد ارتسمت على وجهها ابتسامة ماكرة] يبدو لي أنِّي ربما أكون الوحيدة في هذه القاعة التي ارتكبت خطيئة كتابة رواية، أو حاولَت كتابة رواية، أو فشلت في كتابة رواية. (ص٦٩)[١]

ثم شَرَعَت في مناقشة موضوع الشخصية؛ قالت: على الرغم من أن «كل واحد من الحاضرين في هذه القاعة حَكَم على الشخصية»، وعلى الرغم كذلك من أنه «من المستحيل العيش سنة كاملة دون مكابدة نوع من المصائب إلا إذا مارس المرء شيئًا من قراءة الشخصية، وتمكَّن منها.» (ص٧٠)، فإن فكرة الشخصية بمثابة «السراب». إنها هوس الروائي بالتمكُّن منها.

ثم قالت وولف بابتسامة أكثر مكرًا: «في ديسمبر ١٩١٠ أو قريبًا من ذلك … تغيَّرت طبيعة الشخصية الإنسانية» (ص٧٠).[٢]



شكل ٤-١: كولين فيرث في دور دارسي في الفيلم المأخوذ عن رواية «كبرياء وتحامل». (المصدر: أرشيف إيه إف/ألامي.)

واستطردت فيرجينيا وولف في حديثها لتصف إحدى الألعاب التي أحبَّت ممارستها. لعلَّها ليست لعبة، ولكنها تمرين على القصص الخيالي، تمرين على صنع العالم: أن ترى غريبًا فتتخيل ذلك الشخص على أنه شخصية أدبية.

وصفت وولف كيف كانت متأخرة على رحلة قطار متجهة من ريتشموند إلى ووترلو، وقفزت في أول عربة قابلتها؛ قالت: «انتابني شعور غريب ومزعج وأنا أهمُّ بالجلوس،

أني أقاطع حديثًا دائرًا بين شخصين كانا جالسَين داخل العربة.» كانا يجلسان أحدهما في مقابلة الآخر. كان أحدهما، وهو الذي سمَّته وولف السيد سميث، وتجاوز الأربعين من عمره، «منكفئًا إلى الأمام، وبدا من أسلوبه واحمرار وجهه أنه كان يتحدث بحسم.» وأطلَقَت وولف على المرأة التي كان يتوجَّه إليها الرجل بالحديث اسم السيدة براون. «كانت إحدى هؤلاء السيدات المسِنَّات النظيفات الفقيرات اللاتي يوحي هندامهن — بأزرارهن المقفلة وثيابهن المحبوكة المربوطة بكل تفاصيلها المرفُوَّة والمرتوقة والمصقَّلة — بالفقر المدقع أكثر مما توحي به الأسمال والأوساخ.»

وعلى الرغم من أن السيد سميث بدا منزعجًا لمقاطعته، بدت السيدة براون مرتاحة نوعًا ما. حزرت وولف أن السيد سميث ليس من أقرباء السيدة براون. لعلَّه كان رجل أعمال من الشمال. وقالت: «كان واضحًا أنه كان لديه مسائل مكدِّرَة يسوِّيها مع السيدة براون؛ سِرٌّ من نوع ما، ربما كان سرًّا مشئومًا، ولم يكونا ينوِيان مناقشة أسرارهما في حضوري» (ص٧٢). ولإعطاء الانطباع الملائم لشخص غريب، شرعا في الحديث بدلًا من ذلك عن قدرة اليرقات على التهام جميع أوراق أشجار البلوط. في هذه الأثناء كانت وولف مشغولة بصنع قصص خيالية داخل عقلها. تخيلت أن السيدة براون ربما كان لديها ابن بدأ يفسد، وتخيَّلَت ما قد يكون سرًّا بينها وبين السيد سميث.

عندما اقترب القطار من محطة كلابام، قال السيد سميث: «بخصوص الموضوع الذي كنَّا نناقشه، هل سيكون كل شيء على ما يرام؟ هل سيكون جورج هناك يوم الثلاثاء؟» ومع دخول القطار إلى المحطة «زَرَّر معطفه، وأنزل حقيبته، وقفز من القطار قبل أن يتوقف» (ص٧٣-٧٤).

بقيت فيرجينيا وولف والسيدة براون وحدهما، ووصفتها وولف قائلة: «جلست في ركنها أمامي. بدت نظيفة جدًّا، وضئيلة جدًّا، وغريبة، وبدا أنها تعاني بشدة. كان الانطباع الذي تركته غامرًا، انساب منها كتيار هواء، كرائحة حريق» (ص٧٤).

ترسم وولف هنا صورة الشخصية بنفس أسلوب شكسبير في وصف كاسيوس وبروتوس في مسرحية «يوليوس قيصر»، وأسلوب جين أوستن في وصف السيدة بينيت في رواية «كبرياء وتحامل»، وأسلوب جورج إليوت في وصف السيد كازاوبون في رواية «ميدل مارش»؛ إذ ترسم لنا صورة السيدة براون التي ترتدي ثيابًا محكمة، وتبدو عليها المعاناة، وتتعرَّض في عربة القطار المتجه إلى ووترلو لمضايقات رجل يُدعى السيد سميث. من خلال هذا الأسلوب في وصف الشخصيات نرى الشخصية من الخارج نوعًا ما، ولكن

مع لمحات عابرة من حياتها الشخصية التي نأمل أن نفهم المزيد عنها مع انجلاء المزيد من أحداث القصة.

في عام ١٩٢٥، بعد مرور عام من حديث فيرجينيا وولف في جامعة كامبريدج، و١٥ عامًا من اليوم الذي قالت فيه إن طبيعة الشخصية الإنسانية تغيَّرت، وصفت بنفسها أسلوب الشخصية الجديد في روايتها «السيدة دالوِي». وفي هذا الأسلوب الجديد ينصبُّ التركيز بدرجة أكبر على ما يدور داخل الشخصية، على انطباعاتها التي لا حصر لها، ومشاعرها العابرة التي يتعارض بعضها مع البعض الآخر، مع لمحات عارضة من الانطباع الخارجي عن الشخصية.

وفيما يلي نمط الشخصية الجديد، كلاريسا دالوِي، وهي تسير في شارع بوند في لندن في صباح أحد أيام شهر يونيو، بعد عام أو اثنين من انتهاء الحرب العالمية الأولى:

> كان شارع بوند يبهرها؛ شارع بوند في الصباح الباكر في هذا الموسم؛ براياته المرفرفة؛ ومتاجره؛ بدون بهرجة؛ وبدون زخرف؛ لفة واحدة من التويد في المتجر الذي اشترى منه والدها بذلاته طوال خمسين عامًا؛ بضع لآلئ؛ سمكة سلمون على لوح ثلجي.
>
> قالت وهي تنظر إلى محل السمك: «هذا كل شيء.» ثم كررتها: «هذا كل شيء.» وقد توقفت للحظات أمام نافذة متجر قفازات، حيث كانت تستطيع قبل الحرب شراء قفازات رائعة. كان عمُّها الكبير ويليام يقول إن السيدة تُعرَف من حذائها وقفازها. كان قد تقلَّب في فراشه ذات صباح أثناء الحرب؛ وقال «لقد اكتفيت.» القفازات والأحذية؛ كانت مشغوفة بالقفازات، ولكن ابنتها إليزابيث لم تعبأ يومًا بأيٍّ منهما. (ص١١–١٢)

يتحقَّق حلم وولف هنا من خلال فقرة تتحدث عمَّا تراه السيدة دالوي محددًا من وجهة نظر شخصيتها (مع فصل كل خاطرة عن سابقتها بفاصلة منقوطة)، تليها فقرة أخرى تتناول ما يجول داخل خاطرها. وفي هذه الفقرة الثانية نجد أن المشاهد التي تراها السيدة دالوي هي التي تثير خواطرها في البداية، وبعد ذلك تستدعي الخواطر بعضها البعض من خلال مجموعة من الروابط، منجذبة جميعًا في مسار واحد يصُبُّ في أحد همومها؛ حيرتها فيما إذا كانت تنشِّئ ابنتها كما يجب.

وهكذا توضِّح وولف كيف تستدعي الأفكار مزيدًا من الأفكار داخل عقولنا. رائع!

(٢) الشخصية فيما قبل التاريخ

أتناول في هذا الكتاب الشخصية باعتبارها أحد الموضوعات الثلاثة الأساسية في القصة الخيالية، والموضوعان الآخران هما: الفعل (الذي أعالجه هنا مع الشخصية)، والشعور (الذي أعالجه في الفصل التالي). والشخصية هي الهدف الذي من أجله أراد شكسبير التعمق في النظر وراء الظلِّ البادي للسلوك لرؤية المستور وراءه في العموم. ولكن لِمَ تستتر بعض جوانبنا؟

تُعَدُّ فكرة الشخصية جزءًا جوهريًّا من إنسانية أي امرئ. وأي إنسان وحدَه ليس بإنسان. تأمَّل فيما حولك: في الأغراض القريبة منك، أو في الكتاب الذي تحمله؛ جميعها من صنع أشخاص في الشبكات الاجتماعية الموزَّعَة التي نحيا فيها، والشاهدة على قدراتنا الاجتماعية القوية والمتغلغلة. ومن ثَمَّ فإن الصلات التي تربطنا معًا تقوم — على حد قول فيرجينيا وولف — على قدرتنا على الحكم على الشخصية، وعلى أن نكون شخصيات بأنفسنا.

الشخصية هي ما نعلمه عن الآخرين، وما إذا كنا نشعر تجاههم بالدفء أم أننا لا نحبهم، وما إذا كُنَّا نفهم ما يقولونه، وإلى أي مدًى يمكننا أن نثق بهم. الشخصية كذلك هي ما نعلمه عن أنفسنا، وما إذا كنا نستطيع الاعتماد على أنفسنا، وما إذا كان بمقدور الآخرين الاتكال علينا. لهذا فإننا نصدر أحكامًا على الشخصية لكي نتمكن من العيش في أي مجتمع بشري، ونُراكِم أحكامنا هذه على هيئة نماذج عقلية نُخصِّص نموذجًا منها لكل شخص نعرفه جيدًا، ونُخصِّص واحدًا لأنفسنا. وهذه النماذج مؤثرة وحاسمة في أسلوب تعاملنا مع من نعرفهم، ونماذجهم عنا مؤثرة ومهمة في أسلوب تعاملهم معنا.

افترض ليزلي آيللو وروبرت دنبار[٣] أن اللغة نشأت منذ حوالي ٥٠٠٠٠٠ إلى ٢٠٠٠٠٠ عام. ولكن المقصود في الواقع ليس نشأة اللغة. فما نشأ هو المحادثة، ووظيفتها الحفاظ على العلاقات. ويرى دنبار أن الأمر تطور هكذا.

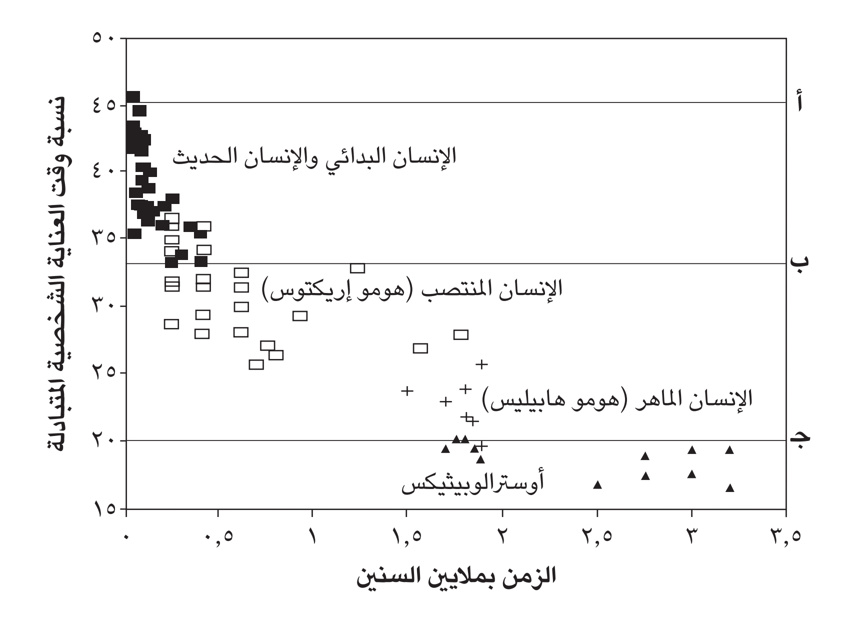
تعيش الرئيسيات — وهي رتبة تضم الليمور والسعادين والقردة والبشر — في جماعات اجتماعية ازداد حجمها مع تطور الرئيسيات. يبلغ أقصى حجم لجماعة الليمور الاجتماعية (وهي من الرئيسيات البدائية نسبيًّا) حوالي ٩ أفراد، وبالنسبة إلى قرود الكبوشي حوالي ١٨، وقرود الشمبانزي حوالي ٥٠، وبالنسبة إلى الإنسان حوالي ١٥٠ فردًا.

ويمثل هذا العدد بالنسبة إلى الجماعات البشرية عدد الأفراد الذين يمكن أن تُقام معهم علاقات شخصية؛ فهذا العدد على سبيل المثال هو الحد الأقصى الذي تزدهر فيه القُرى قبل ظهور الضغوط الدافعة إلى الانقسام إلى جزأين. أما سكان الحضر، فهذا العدد لا يمثل هؤلاء الذين تستطيع التعرف عليهم بالنظر، وإنما يمثل من تربطك بهم معرفة جيدة، كمن تقاسمْتَ معه وجبة طعام. وقد اكتشف دنبار ارتباطًا وثيقًا بين الحد الأقصى لحجم الجماعة الاجتماعية في أي نوع، وبين حجم القشرة الدماغية لدى هذا النوع، فكلما ازداد حجم الجماعة الاجتماعية ازداد حجم الدماغ. على سبيل المثال، يبلغ حجم القشرة الدماغية لدى قردة الليمور ١٫٢ ضعف حجم بقية الدماغ، و٢٫٤ في قرود الكابوتشين، و٣٫٢ في قرود الشمبانزي، و٤٫١ في الإنسان؛ أي إن القشرة الدماغية هي الجزء الأكبر في الدماغ لدى البشر؛ إذ يزيد حجمها عن ٨٠٪ من إجمالي الدماغ.

ولكن ما سبب هذه الزيادة في حجم الدماغ كلما انتقلنا من الرئيسيات التي ظهرت من أزمنة أبعد في التطور إلى الرئيسيات التي ظهرت في أزمنة أقرب؟ تقول فرضية دنبار إنه مع ازدياد حجم الجماعات التي يعيش فيها الأفراد، أصبح كلٌّ منهم بحاجة لمساحة أكبر في الدماغ؛ لحفظ المزيد من النماذج العقلية والمعلومات حول شخصية كل فرد من أفراد الجماعة، ويشمل ذلك ماضي كل فرد فيما يتعلق به. وهذا هو السبب — على حد قول دنبار — الذي جعل دماغ الشمبانزي ينمو لهذا الحجم، وأكثر منه دماغ الإنسان.

كيف تحافظ الرئيسيات على علاقاتها؟ عن طريق العناية الشخصية. لعمل العناية، يجلس الفرد بسكون بالقرب من الآخر، ويبحث في فرائه عن الحشرات والتشابكات. وكذلك عن طريق العِناق والتمسيد. ومن شأن كل هذا الحفاظ على الثقة بين الأفراد؛ ولهذا يكون على كل فرد فِعل هذه الأشياء بالتناوب مع جميع أفراد الجماعة التي يكون قريبًا منها، وهي تستغرق ٢٠٪ تقريبًا من وقت كل فرد من أفراد قرود الشمبانزي. وافترض دنبار أنه مع استمرار نمو حجم الدماغ وحجم الجماعة الاجتماعية لدى أسلافنا (أنواع البشر مثل الإنسان المنتصب (هومو إريكتوس) والإنسان الماهر (هومو هابيليس)) وصلنا إلى طريق مسدود. مع ازدياد حجم الجماعة ازداد الزمن المخصَّص لتبادل العناية الشخصية اللازمة للحفاظ على عدد العلاقات المتنامي داخل الجماعة ليصل إلى ٣٠٪ من الوقت. ووضع هذا حدًّا للأمر؛ إذ إن صرف أكثر من ٣٠٪ من وقت أي نوع من الرئيسيات على العناية الشخصية المتبادلة سوف يعوق عمليات أخرى مثل توفير الغذاء والتنقُّل

والنوم، وغيرها من النشاطات التي تحتاج الرئيسيات لممارستها. وقد وصلت الرئيسيات لهذه النقطة منذ ما يقرب من نصف مليون عام مضت، وعندها نشأت المحادثة: العناية الشخصية اللفظية المتبادلة.



شكل ٤-٢: حجم الجماعة من كائنات بشرية مختلفة (محسوبة حسب حجم الدماغ) في مقابل الوقت قبل الزمن الحاضر. يرتسم خط شبه مستقيم من الجانب السُّفلي الأيمن (منذ ٣ ملايين سنة تقريبًا) متقدمًا مع الزمن (نحو يسار الرسم البياني) وصولًا إلى نقطة النصف مليون سنة، التي يتغير عندها الخط إلى منحنًى أشد انحدارًا وصولًا إلى الزمن الحاضر؛ إذ مكَّنَت المحادثة الكائنات البشرية من العيش في جماعات أكبر. (نقلًا عن دنبار (٢٠٠٤).)

يمكن أن نرى في مخطط دنبار لتطور الفصيلة البشرية أن الخط المستقيم الرابط بين حجم القشرة الدماغية وحجم الجماعة (على المحور س) وبين حجم الجماعة (على المحور ص) أصبح أشد انحدارًا منذ حوالي نصف مليون سنة. عولِجَت لدى أسلاف البشر مشكلة كيفية إيجاد الوقت الكافي لتبادل العناية الشخصية مع كل هؤلاء الذين احتاج الفرد إلى الحفاظ على علاقة وثيقة معهم باستبدال الحديث بالعناية الشخصية. وهكذا

فإن اللغة لم تنشأ لمناقشة أمور عملية كأماكن العثور على الغذاء، أو كيفية صنع الأدوات الصوَّانِيَّة، ولكن نشأت لأسباب اجتماعية؛ من أجل تبادل الحديث، والوظيفة الأساسية للحديث هي الحفاظ على العلاقات — على أعداد كبيرة من العلاقات — والحفاظ على حميمية تلك العلاقات.

لم نفقد نحن البشر تأثير اللمس والعناق. نشأت لغة المحادثة من أجل تعزيز هذه الوسائل. وبفضل المحادثة نستطيع نحن البشر إقامة ثلاثة أضعاف العلاقات التي يقيمها الشمبانزي. فنحن نستطيع تبادل الحديث ضمن جماعات، ويمكننا التحاور أثناء التجمُّع أو إعداد الطعام، وأثناء التنقُّل، وأثناء العمل.

تُعرَف فرضية دنبار باسم فرضية الدماغ الاجتماعي. ورغم أنها قوبِلَت ببعض التشكك في أوساط اللغويين وعلماء الحفريات القديمة، يرى الكثيرون الآن أنها من المكونات المهمة لفهم كيفية نشأة اللغة.

ولكن عمَّ تبادل أسلافنا الحديث؟ وعمَّ نتحدث نحن اليوم؟ وجد دنبار عن طريق تسجيل المحادثات في قاعة الطعام بإحدى الجامعات أن ما يقرب من ٧٠٪ من المحادثات تدور حول خططنا ومشاعرنا وأفعال الأشخاص الذين نعرفهم. كما أننا عندما نتحدث بهذه الطريقة نضيف إلى أحاديثنا القليل من الخلاصات اللفظية من النماذج العقلية التي نحتفظ بها حول الآخرين؛ إذ نقدم صورًا للشخصيات مدمجة في حكايات، كهذه على سبيل المثال:

> «لطالما كان لدى بول نساء كثيرات، نساء لطيفات تمامًا، ولكن كثيرات. ولكن عندما ارتبط بكلوي توقف كل هذا.»
>
> «هل قالت شيئًا؟»
>
> «لعلَّه أدرك وحده.»
>
> «لا بُدَّ أنها حذرته ليتوقف.»
>
> «أيًّا ما كان ما حدث، لقد أصبح وفيًّا تمامًا.»

هذان شخصان تخيَّلتُهما يتحدثان عن أمر ما؛ وما أمهرنا نحن القراء بحيث إننا نستنبط بسهولة من خلال مثل هذه الإشارات البسيطة وجود علاقة من نوع ما بين بول وكلوي. وعلى مدار نصف مليون عام سوف يكون الناس قد تحادثوا عن: مَن ارتبط بمَن ونتيجة علاقتهما، ومَن حارب في صفِّ مَن وتبعات ذلك. بل إننا نستطيع من خلال المحادثة

السابقة أن نبدأ في تكوين نموذجين عقليين عن بول وكلوي، وأن نرسم أحكامًا حول شخصيتيهما.

وهكذا نستطيع بسهولة أن نتخيل أن قصصًا ودِّية من النوع الذي ما زلنا نتبادله الآن في أحاديثنا كانت تُسرَد بإسهاب على هيئة روايات أطول أو حكايات شائقة. وقد اكتشف بعض الناس في أنفسهم القدرة على إجادة عملية السرد هذه؛ ومن ثَمَّ تمتعوا باهتمام الجماعة. وقد يكون من بين جماعتك الاجتماعية من يجيد الحكي على وجه الخصوص. أما الشخصية فهي في القلب من أي قصة. ويمكن النظر إلى الشخصية كما يقول إيرفينج جوفمان في عبارةٍ ذائعة بوصفها «كيفية تقديم الذات في الحياة اليومية.» القصص الخيالي هو مجموعة نُسخ مصنوعة بعناية من هذا النوع. وسر تشويقه لنا هو أنه قريب من جوهر الإنسانية: فهم الآخرين، وفهمهم في علاقتهم بنا، وفهم ذواتنا.

وقد اكتشف باتريك هوجان، من قراءته قصصًا من جميع أنحاء العالم ترجع إلى ما قبل العصر الاستعماري الأوروبي، أن ثلاثة أنواع من القصص شائعة لدرجة أنه يمكن اعتبارها عالمية. تستكشف هذه القصص أمورًا أساسية في القصص الخيالي: الشخصية، والفعل، والشعور. أشهر الأنواع الثلاثة هو قصة الحب، وفيها يشتاق العُشَّاق للقاء، ولكن يعيق لقاءهم غالبًا أحد الأقرباء الرجال، أو أحد المنافسين. ويتمثل المحرك الأساسي لمثل هذا النوع من القصص في مجموعة من الأسئلة، هي: من هم هؤلاء العشاق؟ وماذا عساهم فاعلين في موقفهم؟ وما المشاعر الناتجة عن ذلك؟ وتعَد مسرحية «روميو وجولييت» التي ناقشتها في الفصل الأول نموذجًا لهذا النوع. أما النوع الثاني من القصص فهو يقل بعض الشيء في درجة شيوعه عن الأول، وهو النوع البطولي، وعناصره الأساسية هو الآخر هي الشخصية والفعل والشعور. والمثال الذي اختاره هوجان على هذا النوع هو الملحمة الهندية «رامايانا».[٤] وتدور أحداث الملحمة حول تقَدُّم الملك، والد الأمير راما، في العمر، وبعد نزاع يدور بين الملك وبين أخيه، يصبح الأخ هو الحاكم وينفي الأمير راما خارج البلاد، حيث يواجه الشرير رافانا، الذي يهدد المملكة والمجتمع بأسره، إلَّا أن رافانا يُهزَم على يد راما في معركة طويلة حامية الوطيس، ثم يعود راما إلى المملكة ليسترد ملكه. النوع الثالث والأخير هو قصص القرابين، وفيه تحيق بالمجتمع مصيبة ويعاني الناس الكرب، ثم يدرك أحد الأشخاص طبيعة المشكلة، ويضحي بنفسه من أجل أن يستعيد المجتمع قوامه، وتعَد العقيدة المسيحية نسخة من هذا النوع من القصص.

من الموضوعات الأخرى المتكررة في المحادثات البشرية كيفية تصرف الناس، بوصفهم شخصيات، في حبهم وغضبهم ومعاناتهم. القَصص الخيالي — مثله مثل المحادثة — هو إحدى سبل استكشاف مثل هذه الشواغل إذ تؤثر علينا، وإذ تساعدنا في فهم الآخرين.

ومن بين صور النماذج العقلية للشخصيات في كلٍّ من المحادثات والقصص الخيالية الخلاصات المركَّزة. وهذه الخلاصات في أبسط أحوالها هي النزعات السلوكية لدى الأشخاص مثل «روميو يفيض بالعشق». ويُطلِق علماء النفس على هذه النزعات اسم سمات الشخصية، ويميلون إلى اعتبارها ثابتة لا تتغير مع مرور الزمن،[٥] وأنها تكشف لنا تفاصيل مفيدة حول شخصية هؤلاء الأشخاص على نحو يساعدنا على فهمهم في المرة التالية التي نقابلهم فيها أو نحتاج إلى الاعتماد عليهم.

وفكرة سمات الشخصية هي فكرة أوَّلية نوعًا ما. وهي تبدأ في الطفولة؛ إذ يرتكب طفلٌ ما فعلًا لئيمًا، ويكون لئيمًا في النموذج العقلي الذي يبنيه الأطفال الآخرون. وعادةً ما يستمر إلصاق مثل هذه الصفات بالآخرين بصرف النظر عن أي أحداثٍ من شأنها تغيير هذه النظرة. ويُشَكِّل إلصاق الصفات بالآخرين في الحياة اليومية أساس بناء السُّمعَة التي تميل إلى الثبات في أذهان الآخرين. وفي الوقت نفسه، فإننا نميل بطبيعتنا البشرية للاستجابة للسياقات الاجتماعية.[٦] ويمكننا القول حقًّا إن فكرة الشخصية في الأدب — على الأقل بدءًا من شكسبير وما بعده — تُمثِّل تقدمًا على الفكرة الأقدم المتعلقة personality بالسِّمات الثابتة للشخصية، فعلى الرغم من وجود استمرارية، فإن character الشخصية تتأثر كذلك بالأحداث، خاصةً الأحداث ذات الأهمية الشعورية.

(٣) الشخصية في التاريخ

من مزايا القَصص الخيالي المكتوب الممتعة أنه يترك أدلَّة على تاريخه. لم تظهر مناهج وشواغل القَصص الخيالي بين ليلة وضحاها، ولكنها تطوَّرت. ومن أوائل الأشكال المكتوبة الملاحم والقصص الشعرية التي غالبًا ما كانت تُقتَبَس من العروض الشفاهية، ومن أمثلة هذا النوع «ملحمة جلجامش» من منطقة سومر. كما كانت توجد حوارات مثل «حوار بين رجل وروحه» من مصر القديمة. وكانت ثمة قصص مهمة دينيًّا مثل قصص الإنجيل.

منذ ٢٧٠٠ عام تقريبًا، ظهر الشعر الرَّعوي والغنائي في اليونان، لتظهر الدراما بعده ببضع مئات من السنوات في اليونان والهند. أما الحكايات والقصص الفولكلورية والحكايات الخيالية، فالأرجح أنها سادت التراث الشفاهي للعديد من الشعوب لآلاف

السنين. ومع اختراع الكتابة الأبجدية في اليونان دُوِّنَت قصص من تلك، مثل حكايات إيسوب. وبعد ذلك دُوِّنَ العديد من الحكايات والقصص في مجموعات مثل حكايات «ألف ليلة وليلة»، و«ديكاميرون» لبوكاشيو، و«حكايات كانتربري» لتشوسر.

ولكن الروايات تختلف عن كل ذلك؛ فهي أطول، وتؤَلَّف كتابةً بطبيعتها. تزعم مارجريت دودي أن أقدم الروايات ظهرت في العالم اليوناني واستمرت خلال العصور الرومانية. ولعل أشهر تلك الرِّوايات، بل الرواية الوحيدة التي نُشِرَت في نسخة ورقية، ويمكن شراؤها من أي مكتبة عادية هي رواية «الحمار الذهبي» التي ألَّفها أبوليوس باللاتينية قبيل نهاية القرن الثاني الميلادي.

وفي إطار كل تلك الأنواع الأدبية المتجدِّدة، شهدت فكرة الشخصية تغيرًا. كانت الشخصيات الأدبية الأولى تتصف بسِماتٍ تشبه كثيرًا سمات الشخصية في علم النفس، أو السُّمعَة التي تتكون عن أي شخص في عقول الآخرين؛ من حيث إنها نزعات ثابتة تقريبًا.[٧]

وصف هنري جيمس في مقاله «فن القصص الخيالي» (الذي ناقشته في الفصل الأول) العلاقة بين الفعل والشخصية بقوله: «وماذا تكون الشخصية سوى تحديد للحدث؟ وماذا يكون الحدث سوى إيضاح للشخصية؟» شخصية أخيل في «الإلياذة» على سبيل المثال سماتها العنف والكِبْر. والحدث الذي يرتبط بها في بداية الملحمة أنه يغضب على قائد الجيش اليوناني في طروادة. يسحب سيفه ويوشك أن يقتل القائد. وهكذا تنبثق من سمات شخصيته أحداث من أفعالٍ تحركها المشاعر. ولأن قتل القائد أمر غير وارد، يعتزل أخيل المعارك مقَطِّبًا جبينه، ويرفض قتال جيش طروادة. وفي أعقاب ذلك تقع مجموعة أخرى من الأحداث. يبدأ اليونانيون في خسارة الحرب بعد أن خسروا محاربهم الأفضل.

يشمل الحدث (بالمعنى الذي يقصده جيمس) الفعل، الذي يقدم بنية الحبكة في أي قصة كما يقول أرسطو. وهو ينبع من الشخصية التي هي قلب القصص الخيالية؛ لأنها في قلب الإنسانية.

إلَّا أن بعض جوانب الشخصية التي نعتبرها مهمة في القَصص الخيالي ظلَّت غير مطروقة نسبيًّا في المراحل الأولى للأدب، مثل الجانب التطوري: أيُّ أحداث وعلاقات وخبرات هي المسئولة عن اكتساب الشخص شخصيته الحالية؟ جانب آخر مرتبط بالجانب التطوري هو اختيار الشخصيات بفاعلية شخصياتهم في المستقبل. وقد ظهرت مقاربات

أنضج لهذه الجوانب قبيل نهاية العصور الوسطى مع النزعتين الفردية والإنسانية لعصر النهضة.[٨]

(١-٣) الشخصية بوصفها خيارًا

يقول إيريش أورباخ في كتابه الرصين «المحاكاة» إن دانتي كان أوَّل من صوَّر الشخصية بمعناها الحديث؛[٩] إذ يصوِّر في «الكوميديا الإلهية» — وخصوصًا في قسمها الأول «الجحيم» — أناسًا اختاروا بحرية كيف يعيشون حياتهم. ويبين أورباخ كيف تقدِّم «الكوميديا الإلهية» الكون بوصفه محتومًا، كل شيء مرتب من قبل الإله، باستثناء الخيارات التي يتخذها البشر في حيواتهم؛ الخيارات التي تؤثر على شخصياتهم. لذا يمكن اعتبار دانتي وجوديًّا سابقًا لأوانه.

يقابل دانتي في الأنشودة العاشرة من «الجحيم» شبح كافالكانتي، والد أعز أصدقائه ومعلمه جويدو كافالكانتي. يتعرَّف الشبح على دانتي، فيجثو داخل قبره على ركبتيه، وينظر حوله، ثم يسأل عن ابنه. يجيبه دانتي بأنه ليس وحده، وأن معه فيرجيل الذي ربما كان ابنه يحتقره. وهنا يلحظ الشبح الزمن الماضي في إجابة دانتي عليه في حديثه عن ابنه، فيصرخ: «ماذا قلت؟ كان؟ أوَلم يعُد حيًّا؟» وعندما يتأخر دانتي في الرد، يسقط الشبح مرة أخرى داخل قبره.

ابن كافالكانتي أهم عنده من كل ما يلقاه من عذاب في الجحيم. لقد اختار بالفعل؛ فجويدو هو مركز حياته. يفترض أورباخ أن تلك لحظة مهمة للمفهوم الأدبي للشخصية. «الكوميديا الإلهية» قصة ذات طابع ديني عميق، ولكن بالنسبة إلى دانتي، لا تقع الأحداث الحقيقية في الكون حسب الترتيب الحتمي للإله، وإنما تقع فيما يُطلِق عليه أورباخ «العالم الدنيوي» الذي نعيش فيه نحن البشر الفانين، عالم علاقاتنا وخياراتنا.

دانتي هنا — كما يشرح أورباخ — يأخذ خطوة مهمة في تاريخ الأدب الأوروبي؛ إذ ينقل الفعل والحقيقة من السماء، أو من العالم الأفلاطوني المثالي، إلى الأرض هنا. إن مفهوم الشخصية لا يشير إلى أناس لا تفسير لسمات شخصياتهم، أو إلى قدَر لا يمكن استيعابه، بل إلى أناسٍ يقدِّرون الأحداث بناءً على مضامينها العاطفية بالنسبة إليهم، ويتصرفون، نتيجة لذلك، بناءً على ما يهمهم هنا على الأرض. وقد صوَّر دانتي في أحد أعماله السابقة — «الحياة الجديدة» — الناس (ومنهم الكاتب نفسه) وهم يعبِّرون عن



شكل ٤-٣: بورتريه دانتي بريشة جوتو قبل نفي دانتي من فلورنسا. (المصدر: متحف بارجيلو الوطني، فلورنسا، إيطاليا/أليناري/مكتبة بريدجمان للفنون.)

هذا النوع من التقديرات العاطفية. على سبيل المثال، ينبهر الناس عندما يرون بياتريس، محبوبة دانتي، وهي تسير في شارع عادي:

تبدو رقيقة جدًّا وصافية جدًّا
سيدتي إذ تحيِّي الآخرين
فيصبح كل لسان مرتجف صامتًا. (ص١١١)

هنا على الأرض تدور الأحداث المهمة في الحياة، وتقَدَّر لأهميتها.[١٠]

(٣-٢) الشخصية المشتقة من الخبرة

تقدَّم تصوير الشخصية في الأدب الإنجليزي على يد جيفري تشوسر. وشخصياته في «حكايات كانتربري» هم جماعة من المسافرين في طريقهم لتأدية الحج. أكثر تلك الشخصيات تشويقًا هي الزوجة أليسون من مدينة باث. سماتها — كما تصف نفسها — هي البهجة والطاقة الجنسية. تشرح كيف كانت تخدع الناس أحيانًا بالكذب عليهم، وكيف أنها من خلال حياتها أصبحت فهيمة بطبيعة العلاقات بين الجنسين. وهذا هو ما يجعل منها شخصية. إنها هي التي تطرح التساؤل الذي ما فتئ يتردَّد منذ ذلك الحين، وهي التي تجيب عنه كذلك: ما الذي تريده النساء حقًّا؟ إن فهمها لهذا السؤال ليس مجرد جانب من الشخصية في صورة سمة مستمرة. فقد تطوَّر — حسب قصتها — من خبرتها الحياتية في الزواج والتَّرَمُّل من خمسة رجال.

بعد أجيال عدَّة، حقَّق شكسبير أولى قفزاته الناجحة في عالم الشخصيات مع شخصية ريتشارد الثالث الأحدب الذي يقفز على خشبة المسرح — عند انتهاء الحرب الأهليَّة — في بداية المسرحية، ويقول:

الآن شتاء أحزاننا
يستحيل صيفًا بهيًّا مع هذا الابن من أبناء يورك.

(«ريتشارد الثالث»، الفصل الأول، المشهد الأول، البيت الأول)

تستند فكرة الشخصية لدى شكسبير — هنا — على العلاقة بين الظلِّ والجوهر التي سبق أن طرحْتها في الفصل الأول. تظهر شخصية ريتشارد بجسد مشوَّه، ويقول إن مظهره هذا منعه من ممارسة أشياء كالحب؛ ولهذا يقول إنه سيصنع ذاته، لا كما يتوقع الآخرون منه، وإنما كما يرضيه هو. إن شخصية ريتشارد كما تظهر في هذه المسرحية تصيبنا برجْفة؛ فنتابعه كما قد نتابع أفعى توشك أن تنقض على فريستها. وهو يُسِرُّ إلينا — نحن الجمهور — ما ينوي فعله قبل أن يُقدِم عليه، وهذا يزيد من قوة تأثير الظل والجوهر.

من وجهة نظر جمهور من عصر النهضة، يمكن اعتبار الحدبة والعرَج علامتين خارجيتين مرئيتين على التشوُّه الداخلي والروحي وتجسيدًا للشرِّ.[١١] ولكن شكسبير يعكس

العلاقة. ويشرح ريتشارد أن تشوُّهه الخارجي هو سبب تآمره. لاحِظ كيف يستخدم شكسبير كلمتَي «مرآة» و«ظل»:

... أنا الذي لم أسَوَّ من أجل حيل الحب والإغواء،
ولم أصوَّر لأتغزل بما أراه على مرآة غرامية ...
في أوقات السِّلم العقيمة الساكنة هذه
لا أملك أي متعة تُسلِّيني لتمضية الوقت،
إلا تأمل ظلي في الشمس
والإسهاب في وصف تشوُّهي.
ولهذا، وبما أني لا أستطيع إثبات نفسي في حلبة الحب
ومن أجل تمضية هذه الأيام الطاهرة الجميلة،
قرَّرت أن أكون شريرًا.

(«ريتشارد الثالث»، الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ١٥)

والظل لدى شكسبير — كما شرحت في الفصل الأول — هو السلوك الخارجي، أما الشخصية فهي مقابَلة الظل بالجوهر الداخلي.

(٣-٣) الأهداف الشعورية واللاوعي

كانت مسرحية «يوليوس قيصر» باكورة العروض المسرحية على مسرح ذا جلوب الجديد، وتدور حول اغتيال قيصر وتبعاته. وفيها بنى شكسبير شخصياته على سيرتَيْ قيصر وبروتوس اللتين كتبهما بلوتارك. قدَّم بلوتارك ملخصات شفاهية للسمات والنزعات الانفعالية للشخصيات؛ فهو يقول على سبيل المثال في «حياة قيصر»: «كان السبب الذي جعل قيصر مكروهًا كراهية صريحة ومُهلِكة؛ هو شغفه بأن يُتوَّج ملكًا» (ص٢٩٩)، ويقول في «حياة بروتوس»: «... كان كاسيوس بمزاجه العنيف وكراهيته لقيصر — النابعة من حقده الشخصي عليه أكثر من أي بغض نزيه للاستبداد — هو من ألهب مشاعر بروتوس» (ص٢٢٩-٢٣٠).

أخذ شكسبير السمات («مزاجه العنيف») والتوصيف غير المبلور للأفعال («كاسيوس ... ألهب مشاعر بروتوس») من بلوتارك وتخيلهما في شخصية كاسيوس الفرد الذي يشعر ويتصرف في أحداث منفصلة،[١٢] أي باعتباره شخصية من الطراز الحديث.

كيف يفعل شكسبير ذلك؟ تصور جوهر كاسيوس باعتباره اختيار كاسيوس الذاتي (كما رأى دانتي)، وباعتبار أنه مدفوع بمشاعره. وهكذا، يخبر كاسيوس الذي صنعه شكسبير بروتوس مثلًا بأنه ذات مرة «في يوم بارد وعاصف»، تحدى هو وقيصر أحدهما الآخر بعبور نهر التيبر سباحةً، ولكن قبل بلوغهما الضفة الأخرى، صرخ قيصر: «ساعدني يا كاسيوس وإلا غرقت.» وأنقذه كاسيوس. ويواصل كاسيوس:

... وهذا الرجل
صار اليوم إلهًا معبودًا، بينما كاسيوس
مخلوق بائس عليه الانحناء
إذا ما عنَّ لقيصر أن يومئ إليه يومًا بلا اكتراث.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، البيت ٢٠٥)

تخيَّل شكسبير مشاهد يمكن أن تكون لها آثار تشكيلية؛ أحداثًا من قَبيل التعرض للإذلال دون أن يلاحظ قيصر: ذلك الإنسان الذي كان يومًا صديقًا مقربًا، ولكنه صار اليوم عظيم الشأن «يقف مباعدًا رجليه ومن تحته العالم ضئيلًا/كعملاق». ويكمن إبداع شكسبير هنا في أن الشعورين اللذين تثيرهما الأحداث المشكِّلة للشخصية لدى كاسيوس هما الهوان والحقد. من النتائج الملِحَّة للهوان الغضب. وهدف الحقد هو التدمير، والفعل الأساسي في المسرحية (الذي يمنح البنية لحبكتها) هو اغتيال قيصر. وهكذا ينظر المرء في جوهر كاسيوس بمزيد من العمق.[١٣]

يجنِّد كاسيوس بروتوس في مؤامرة قتل قيصر. يسأله لماذا لم يعُد يُبدي ودَّه لأصدقائه كعهده، فيعتذر بروتوس لتجاهله صديقه، ويقول إنه كان «في صراع مع نفسه.» ويلي ذلك الحوار الآتي:

كاسيوس: إذًا بروتوس فقد أسأتُ فهم مشاعرك ...
أخبِرني يا بروتوس الطيب هل يمكنك النظر إلى وجهك؟
بروتوس: لا يا كاسيوس فالعين لا ترى نفسها
إلا بالانعكاس، بأشياء أخرى.
كاسيوس: صحيح؛
وا أسفاه يا بروتوس
إذ ليس لديك مرايا كهذه لتعكس

قيمتك المخفية أمام عينيك
لترى انعكاسك.

ثم يقول كاسيوس إنه سيكون مرآةً لبروتوس، ويُفسِّر صراع بروتوس الداخلي على أنه سخط على طموح قيصر. والوارد أن يتردد بروتوس في قبول هذا دون تفسير كاسيوس، ولكن الأخير يساعده قائلًا:

كاسيوس: أنا مرآتك،
سوف أكشف أمامك دون مغالاة
ما لا تعرفه بعدُ عن نفسك.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٥٦)

يمكن للشخصية عند شكسبير أن تعاني من صراع مع ذاتها، كما عانى بروتوس. وشكسبير يصوِّر في استكشافه هذا للظل والجوهر ما نُطلِق عليه اليوم اسم اللاوعي.[١٤] وبهذا نصل إلى تلك الفكرة الخصبة للشخصية الأدبية التي تتحرك مدفوعة بأهداف لا تدركها بنفسها، بينما تفطن إليها شخصيات أخرى، أو نفطن إليها نحن القراء. ولكن لا يسعنا القول إن شكسبير يكون بهذه الطريقة قد قدَّم لنا فرضيةً حول الشخصية، فالفرضيات تُطرَح بأسلوب يختلف عن الأسلوب الذي استخدمه شكسبير. ما فعله في اعتقادي هو طرح أسلوب للتفكير والحديث عن الشخصية أصبح مقبولًا، ويساعدنا كذلك على فهم الآخرين وفهم أنفسنا فهمًا أعمق.

(٣-٤) الفعل والحبكة والشخصيات

تتطوَّر الشخصيات إذًا من النماذج العقلية التي نكوِّنها عن الآخرين، وعن أنفسنا، وتعَد مكوِّنًا رئيسيًّا من المحاكاة الأدبية-الحلم الأدبي. ومن الشخصية تنبع الأهداف والخطط والأفعال. وفي أي حبكة سردية نموذجية، تُنتج الأفعال أحداثًا، تقع على نحوٍ نموذجيٍّ بسبب التقلُّبات التي تطرأ على خطط الشخصيات. وتؤدي هذه في الحبكات المنسوجة بإحكام إلى نتائجَ غير متوقعة إلى حدٍّ ما، ولكنها تبدو منطقية عند قراءة القصة؛ نظرًا إلى الظروف المحيطة. والسبب في أن فكرة الحبكة لا تزال مهمة في الأدب العالمي لا يرجع

فقط إلى أن تصرفاتنا البشرية لها تأثيرات لا يمكننا توقعها بالكامل، ولكن كذلك لأننا لا نعرف دومًا ما نريده، وغالبًا ما نتصرف لأسباب لا نفهمها تمام الفهم، والحبكات تُعَد دراسات لهذا النوع من المشكلات، وكيفية التعامل معها.

أطلق أرسطو — على نحو ما شرحت في الفصل الأول — على التغير غير المتوقع في الظروف في عمل سردي اسم «التحول»، وقال إن هذا التحول أساسي لأي حبكة. وربما كان أساسيًّا بسبب أن المشاعر تثيرها عادةً الأشياء غير المتوقَّعة، والمشاعر بدورها أساسية للقصص الخيالية. وهكذا يرتسم أمامنا مخطط أشبه بما يلي لبنية الحياة اليومية ولحبكات السرديَّات:

الأهداف (من نوع وجداني) ← الأفعال ← الأحداث ← النتائج ← المشاعر

إن فكرة جوهر الشخصية في الأدب هي عبارة عن مجموعة أهداف تُستَقى من الجوانب العاطفية للعلاقات، ومن هذه الأهداف تتكون النيات التي تخرج على هيئة أفعال مميزة. وقد شاعت في المجتمع الفكرة التي طبقها شكسبير المتعلقة بأن الشخصية تتشكل بالأحداث ذات الأهمية الوجدانية، والأفعال المهمة وجدانيًّا التي تنبع منها.[١٥] وقُدِّمَت الفكرة في نماذج محاكاة القصص الخيالية، وفي المقابل يبدو أن نماذج المحاكاة قد أدخلت الفكرة إلى تفاهمات الحياة اليومية.

إن أشهر مناقشة لموضوع الشخصية في الأدب — وربما أفضلها حتى يومنا هذا — هي مناقشة إي إم فورستر في كتابه «أركان الرواية». وفيه يُفرِّق فورستر بين الشخصية المسطَّحة والشخصية المتحوِّرة. أما الشخصية المسطحة فهي كالقصاصة الكرتونية، تقوم على صفة واحدة، أو يحركها إلى الأفعال التي نقرؤها دافع واحد (كالشخصيات الشريرة في كثير من القصص)، أو هي موظفة لخدمة هدف محدَّد في الحبكة. أما الشخصيات المتحوِّرة، فإنها تحس وتفعل الأشياء متجاوزة أحادية الصفة أو الدافع أو الوظيفة في الحبكة، بل قد يكون لديها دوافع متضاربة، أو قد تعاني صراعات داخلية. ومثل هذه الشخصيات مشوِّقة في حدِّ ذاتها، وهي تصير حية خارج حدود الورق الذي يحتويها: حية — أي — داخل عقولنا، كالأشخاص الذين نعرفهم. ويقول فورستر عن هذا النوع من الشخصيات: «إنها حقيقية، لا لأنها تشبهنا (على الرغم من أنها قد تشبهنا بالفعل)، ولكن لأنها مقنِعة» (ص٦١).[١٦]

إن نظرية العقل مهمة للقصص الخيالية؛ لأن الشخصيات (كأنفسنا وكمعارفنا) لا تملك دافعًا واحدًا، ولكن دوافع عدة.[١٧] بعض الدوافع لا تعرفه الشخصيات نفسها،

والبعض الآخر، مثل ضعف الثقة أو الرغبات غير اللائقة، قد تعرفه الشخصيات ولكنها تحرص على إخفائه. وهذا يدفع القارئ للتساؤل: «ماذا الذي تريده هي حقًّا؟» أو التفكير في أنه «مهتم بفعل الصواب، ولكن هل يا تُرى دافعه الحقيقي هو حب الانتقام؟» إن القَصص الخيالي عالمٌ لا نتساءل فيه فقط حول مثل هذه الأمور، ولكننا نصل من خلاله — في أحسن الأحوال — إلى فهمها.

(٤) نشوء الشخصية من العلاقة

طالما أجاد القَصص الخيالي استكشاف كيف تحدِّد الشخصية الحدث، وكيف يوضح الحدث الشخصية، لكن الشخصية في الروايات والقصص القصيرة تُصوَّر إجمالًا في مرحلة بلوغها، على الرغم من معرفتنا أن أهم التغييرات المؤثرة في تكوين الشخصية تحدث في الطفولة، وعادةً ما يكون ذلك مع الوالدَين، وأحيانًا في غيابهما. ولعلَّ علم النفس سبق معظم القصص في هذا المجال.

تشير الأبحاث المهمة في هذا المجال إلى أن أسس الشخصية تُبنى في الأعوام الأولى من العمر في علاقتنا بأمِّنا أو من يقوم على رعايتنا. طرح هذه النظرية جون باولبي، وهو عالِم نفس عمل أثناء الحرب العالمية الثانية مع الأطفال الذين فقدوا آباءهم وأمهاتهم جرَّاء الحرب. دفعت هذه الخسائر الأطفال في مراحل مختلفة من الحزن والاحتجاج؛ حتى وصلوا في النهاية إلى حالة من الاستسلام اليائس. أضير عامل أساسي في تطورهم — هو علاقتهم مع القائم على رعايتهم — وكان لهذا أثره البالغ على شخصياتهم. وقد أُعلِم باولبي من زملائه بأبحاث كونراد لورنز حول الارتباط الفطري، وهو نظام تُكوِّن فيه الطيور علاقة وثيقة مع أول شيء كبير الحجم بعض الشيء، ويتحرك حولها ويصدر أصواتًا. ولقد شاءت الطبيعة أن يكون هذا الشيء عادةً هو الأم، غير أن لورنز رتَّب الأمر بحيث يكون هو نفسه ذلك الشيء في بعض الأحيان، وهو ما كان له الأثر نفسه عند الطيور. وقد كتب لورنز عن الإوز وأنواع أخرى من الطيور التي صارت مرتبطة به فطريًّا.

وبناءً على فكرة الارتباط الفطري، وملاحظاته حول الآثار البالغة لانفصال الأطفال عن ذويهم، أدرك باولبي نظرية التعلُّق. ومفاد النظرية أن الأطفال البشر يكون لديهم استعداد بيولوجي للارتباط بمن يقوم على رعايتهم، وهو من يوفر لهم الحماية أو الرعاية.

وكما إن الرَّضاعة في الصغر من الخصائص الفسيولوجية للثدييات، فإن التعلُّق هو المقابل النفسي لها.

وقد لاحظَت ماري إينزوورث — مساعدة باولبي — أن رابطة التعلُّق يمكن أن تأخذ أنماطًا مختلفة، صنَّفَتها هي وزملاؤها استنادًا إلى ما يحدث عند الفصل بين الطفل وأمه، ثم جمع شملهما مرة أخرى؛ إذ يُترَك الطفل والأم وحدهما معًا في غرفة تحت الملاحظة، ثم تغادر الأم الغرفة، وبعد بضع دقائق تعود مرةً أخرى. في أحد أنماط العلاقة — ويسمى التعلُّق الآمن — إذا غابت الأم لبعض الوقت ينزعج الطفل، وعند عودتها يكون اللقاء سعيدًا. أما في التعلُّق التجنُّبي يبدو الطفل وكأنه أدرك أن الأم لم تعُد متاحة، وعند عودتها بعد التغيُّب يتصرف بأسلوب استقلالي انطوائي ولا يحيِّيها. أما في التعلُّق المتردِّد فقد بدا وكأن الطفل اكتشف أن الأم لا يُعتمَد عليها، وعند رجوعها بعد التغيُّب يكون حانقًا عليها.

ومن بين كل هذه الأنماط (التي توجد تنويعات داخل كلٍّ منها) يبدو أن نمطًا واحدًا يترسخ استنادًا إلى الاستجابة الشعورية في أول علاقة مهمة في حياة الإنسان.[١٨] والشخصية تُبنى على هذا الأساس، ويحمل الطفل مخطط هذه العلاقة في سنوات بلوغه.[١٩]

(٥) تحليل نفسي للشخصية

على الرغم من وجود عدد هائل من الأمثلة في القصص الخيالية للهروب من مراحل طفولة رهيبة، لا يمكنني التفكير في أمثلة قصصية جيدة لكيفية نشوء الشخصية من الخبرات التشكيلية للتعلُّق في الطفولة. ولهذا يمكننا النظر إلى الفن الشقيق للقصص الخيالي، وهو سِيَر الحياة. وبهذا نستطيع رسم خط من سِيَر الحياة كما كتبها بلوتارك، مرورًا بأفكار شكسبير حول الأسس الوجدانية للشخصية، ثم عودةً مرة أخرى إلى فن سيرة الحياة،[٢٠] حيث نجد كتابًا بديعًا بعنوان «العبقرية الخفيَّة للوجدان» يُوَظِّف تأملات التعلُّق في كتابة السِّيَر. في هذا الكتاب تصف كارول ماجاي وجانيت هافيلاند-جونز شخصيات ثلاثة رجال، ابتكر كلٌّ منهم منهجًا مؤثرًا في العلاج النفسي. أما الأول فهو كارل روجرز مؤسس منهج الإرشاد في العلاج النفسي، وأما الثاني فهو ألبرت إليس مؤسس العلاج العقلاني الانفعالي، أحد روافد العلاج السلوكي المعرفي، وأما الأخير فهو فريتز بيرلز، مؤسس منهج الجشطلت في العلاج، وهو نسخة مبالَغَة من التحليل النفسي.

تدور الفكرة الأساسية لكتاب ماجاي وهافيلاند-جونز حول الموضوعات الشعورية التي تستحوذ على الشخصية؛ والمقصود أن علاقاتنا، وحيواتنا في العموم، تسودها منظومة واحدة من المشاعر، وتشَكِّل أسلوبًا وجدانيًّا معينًا للشخصية، وهذا الأسلوب بأحاديته (والذي ينطبق علينا جميعًا) يحدد نمطًا معينًا يؤثر على كيفية ارتباط الآخرين بنا، ويكون عادةً مصحوبًا بنسقٍ مميزٍ من المشكلات الحياتية.[٢١] وبما أن المرء قيَّد مخزونه الوجداني — على نحو حتميٍ تقريبًا — في علاقته الحميمية الأولى، فإن عليه التعامل مع تبعات ذلك التقييد التي يبدو أنها تقود المرء إلى طرق معينة من العلاقات والانشغالات في البلوغ.

وقد اعتمدت ماجاي وهافيلاند-جونز على نظرية التعلُّق وغيرها من النظريات الحديثة التي تتناول كيفية عمل المشاعر، وكتبتا سِيَر حياة ذات أسس وجدانية لكلٍّ من روجرز، وإليس، وبيرلز، الذين كانت تتوفر لكلٍّ منهم مذكرات شخصية ومواد أخرى، علاوة على مؤلَّفاتهم العلمية، بهدف استكشاف ما إذا كانتا ستتمكنان من استقراء علامات دالة على طبائع شخصياتهم في تلك المواد. فضلًا عن ذلك، استعانتا بأول فيلم يُنتَج عن العلاج النفسي،[٢٢] وفيه يقابل كلٌّ من المعالجين الثلاثة امرأة تُدعى جلوريا انفصلت مؤخرًا عن زوجها، ويعمل معها لمدة نصف ساعة. وفي الفيلم تتجلى شخصية كلٍّ منهم على الشاشة بوضوح؛ إذ ينصت روجرز إلى جلوريا باحترام، بينما يلقي عليها إليس خطبة، ويتنمَّر عليها بيرلز إلى حد ما.

أعرض عليكم هنا واحدة من دراسات الشخصية؛ ألَا وهي دراسة شخصية كارل روجرز. كان روجرز الرابع بين ستة أطفال ينتمون إلى أسرة مسيحية أصولية موسرة. وكان يعاني وهو طفل من سوء حالته الصحية، لدرجة أن والديه خشيا على حياته، فكرَّسا له نصيبًا كبيرًا من اهتمامهما. كانت الأسرة دافئة المشاعر، ولكن بعض المشاعر كانت ممنوعةً مثل الغضب. بدأ روجرز بعد تخرجه في الجامعة بقليل حياة زوجية غلبت عليها السعادة، ومسيرة مهنية متميزة واستثنائية، أسس فيها نوعًا جديدًا من العلاج القائم على الإنصات بتفَّهُمٍ وتعاطفٍ إلى مرضاه، دون محاولة تأويل ما يقولونه. كتب في مذكراته أنه كان خجولًا، وأنه يفضل العمل منعزلًا على المستوى المهني، ولكنه امرؤ يستمتع بالعلاقات الوثيقة. وكان انطباع الناس عنه أنه شخص رفيق يكاد لا يغضب، بينما وجده بعض زملائه في المهنة «مزعجًا إلى درجات هائلة.» وتنقَّل روجرز كثيرًا إلى مناصب جديدة خلال مسيرته المهنية، ولعلَّ ذلك كان هربًا من مشكلاته مع زملائه.

كتبت ماجاي وهافيلاند-جونز ما يلي:

> يبدو أن علاقة التعلُّق الأولى في حياة روجرز كانت آمنة، وليست تجنُّبية أو مترددة. ولكن ربما كانت علاقاته مع الشركاء الاجتماعيين الآخرين مضطربة … من الوارد أن روجرز كان شديد الخجل، ولكنه رغم ذلك كان ينجذب إلى الناس، وعادةً ما كان ينظم جلسات علاج يعتمد فيها أسلوب مجموعات المواجهة. وكان غالبًا ما يجعل الآخرين مركزًا لحياته. كما كان في أغلب الأحيان في صراع مع الآخرين، إلا أنه لم يكن رجلًا «غاضبًا» أو عدوانيًّا على نحوٍ خاصٍّ. (ص٥٧)

تقترح ماجاي وهافيلاند-جونز أن روجرز كوَّن مخططًا ارتباطيًّا أساسيًّا كان يتوق من خلاله للعلاقات الوثيقة، ولكنه كان مشوبًا بقدر كبير من الخزي، ربما كان نابعًا من نشأته المسيحية الأصولية، مع أم على استعداد دائم للإشارة إلى نقاط القصور. بعد نعيم الطفولة الأولى الدافئة المحمية، صُدِم روجرز بحقيقة الحياة عندما التحق بالمدرسة، وتعرَّض كذلك لمضايقات إخوته وتنافسهم، ولم يفارقه قط اشتياقه للحميمية والقرب في العلاقات، ولكن لم يفارقه خجله كذلك. يُظهِر روجرز في أنماط تفاعله غير الشفاهية درجة عالية من الخجل تظهر سواء في إعراض عينيه أو في الأصوات التي تنم عن التردد في حديثه. أما في عمله، فقد كان رائدًا لأسلوب العلاج القائم على توفير جوٍّ من الارتباط الآمن لمرضاه.

وتشير ماجاي وهافيلاند-جونز (الخبيرتان في تحليل تعبيرات الوجه) إلى أن تعبيرات روجرز أثناء حديثه مع جلوريا في الفيلم تنم عن اهتمامٍ كبير، إلَّا أن حاجبيه المائلين قليلًا إلى الأعلى تجاه منتصف جبهته يوحيان بالحزن. لقد دعا روجرز جلوريا ضمنيًّا إلى الدخول في علاقة حمائية يمكن أن تتضمن التَّطرُّق إلى أمور حميمية، وبهذا تكون قد تفادت الخزي المصاحب للنقد الذاتي، واستفادت من الفرصة التي يمنحها روجرز دومًا لمرضاه بالاقتراب نحو درجة أعلى من قبول الذات. وقد علَّقَت جلوريا على الجلسة قائلة: «لقد استشعرتُ ذاتي المحبوبة الرقيقة العطوفة بقدر أكثر مع الدكتور روجرز، وشعرت بحرية وانفتاح أكبر، حتى عند التطرق إلى موضوعات جنسية، وهو ما فاجأني.»

وعندما تحدَّث روجرز أمام الكاميرا بعد الجلسة لتقديم الخلاصة، قال إنه كان راضيًا عن سير الأمور. هنا تلفت ماجاي وهافيلاند-جونز الانتباه إلى لحظة محددة، حينما قال روجرز: «حينما أكون قادرًا على دخول علاقة، وأنا أشعر أنها كانت حقيقية هذه المرة …»

إذ علا صوته مع آخر بضع كلمات، وهو ما تُعلِّق عليه ماجاي وهافيلاند-جونز كالآتي:

> كان في حالة تلقائية في هذه اللحظة، وتصاعد إحساسه بالإثارة وفرحة الفخر، وتغير تعبير وجهه في غمرة تلك اللحظة إلى تعبير آخر أكثر انفتاحًا وعفوية، ونرى في هذه النقطة التعبير النموذجي الوحيد للاهتمام «الخالص» في الفيلم بالكامل (مع ارتفاع حاجبيه وتقوسهما). وما يحدث بعد ذلك يكشف المزيد. بقي الحاجبان المرفوعان جزءًا من الثانية فقط قبل أن تتدخل العضلات المتَحكِّمة في الطرفين الخارجيين للحاجبين، وتجذبهما إلى الأسفل راسمة تعبير الحاجب الحزين مع هيئة الوجه المائلة. (ص٩٠)

لقد شعر روجرز بالإثارة والسعادة بما أنجزه للحظة، غير أن التركيبة الوجدانية لشخصيته لن تسمح له بالاسترسال في تلك اللحظة؛ فالتعبير عن الرضا عن الذات أكثر من اللازم أمرٌ مشين، والأكيد أنه لا يجوز للمرء أبدًا أن يشعر بالفخر؛ لذلك سرعان ما طغى الخزي على مظهره وتابع وجهه تعبيره الحزين المعتاد.

وقد طرح مارسِل بروست فكرةً شبيهةً بتلك حين قال:

> إن ملامح وجوهنا ليست إلا تعبيرات صارت ثابتة بحكم العادة من كثرة ما تكررت. وقد ثبَّتتنا الطبيعة في صورة تلك الحركة الاعتيادية، مثلما فعلت في كارثة بومبي، وفي انسلاخ الحوريات. (البحث عن الزمن المفقود، الجزء الثاني)

ولكن ماذا عن العداوات بين روجرز وغيره من الأطباء النفسيين وغيرهم من زملاء مهنته؟ هنا تقترح ماجاي وهافيلاند-جونز أن تعامُله كان مستندًا إلى اعتقاد مستقًى من تنشئته الدينية بخصوصيته بفضل صلاحه الذاتي، وهو ما دَفَعه للتعامل مع الغرباء بتحفظ، وأحيانًا بازدراء.

وهكذا ترسم ماجاي وهافيلاند-جونز نطاقًا جديدًا لفهم الشخصية — كأفضل دراسات القصص الخيالية للشخصية، بدءًا من دانتي ومرورًا بويليام شكسبير، ثم وصولًا إلى جين أوستن، وجورج إليوت، وفيرجينيا وولف — باعتبار أنها تنشأ في التفاعل مع الآخرين، ثم تُشكِّل التفاعلات اللاحقة. وكما قال جون كيتس، ينبغي ألا نظن نحن البشر أننا نحيا داخل وادٍ من الحزن، ولكن في وادٍ لصنع الروح. ويتساءل كيتس: أين يمكن للروح أن تُصنَع إلا «في عالم كهذا»؟

إن علاقة التعلُّق في العموم هي الحب الأول في حياة الإنسان، بينما تتناول أغلب قصص الحب الأدبية قصص الحب الثاني. ولهذا فقد يفيد كتاب ماجاي وهافيلاند-جونز الأدباء فائدة كبرى في الربط بين علاقتَي الحب الأول والثاني من خلال تناوله تكوُّن الشخصية من التعلُّق والثقافة الأسرية بما يخلق حركات اعتيادية لأنماط راسخة من المشاعر.[٢٣]

(٦) العلاقات مع الكتب

يستلزم بدء علاقة جديدة مع شخص جديد قدرًا معينًا من الكرم. وبالمثل، يتطلب بدء علاقة جديدة مع قصيدة أو قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية أو فيلم قدرًا معينًا من الكرم؛ إذ يحتاج المرء للثقة بالمؤلف. حينئذٍ، يبدو أن المرء يصبح قادرًا على استقبال إبداعات المؤلف؛ يفتح ذهنه، ويسمح لها بالمرور. أظهر طلاب آي إيه ريتشاردز الذين تمنَّعوا عن المشاركة في مناقشة قصيدة جون دون التي تبدأ بهذا السطر «عند الأركان الوهمية الدائرية للأرض، انفخوا.» (انظر الفصل الثالث) مدى حذر الناس في التعامل مع قراءاتهم. وقد أشارت ريبيكا ويلز-جوبلينج عام ٢٠٠٩ إلى أننا قد نكون بحاجة إلى توخِّي الحذر؛ لأننا لا نريد أن نستقبل توجهاتٍ وأفكارًا قد تتسبب في تحطيم عوالمنا الداخلية. أتذكر منذ سنوات عديدة، حين كنت أسكن شقة في بناية عالية، أنني كنت أقرأ قصة قصيرة لروالد دال (الذي يعجبني بعض مؤلفاته) وقد أزعجتني تلك القصة للغاية، لدرجة أنني أمسكت بالكتاب وألقيته في أنبوب قمامة البناية؛ لأتخلص منه إلى الأبد. لا أتذكر العنوان، ولعلَّها كانت قصة جيدة جدًّا.

علاوة على ذلك، نحن لا نرتبط بالكاتب فقط. أظن أننا نكوِّن علاقتنا الأقوى في القصص الخيالية مع إحدى الشخصيات، ولعله الراوي، ثم ربما مع المؤلف. ولعلَّ التشبيه الأفضل — كما أوضحت في الفصل الثاني — لعلاقتنا بأي قصة خيالية هو علاقة الصداقة. فالأصدقاء يؤثرون فينا، والأصدقاء يغيروننا. وكما نكون حذرين في اختيار أصدقائنا، اعتمادًا على قدراتنا في الحكم على الشخصيات، كما نبهتنا فيرجينيا وولف (في حديثها الذي ألقته عام ١٩٢٤ في جامعة كامبريدج)، نكون حذرين بالقدر نفسه في اختيار ما نقرأ، واختيار الشخصيات الأدبية أو الرواة الذين ننهمك معهم عقليًّا.

وبالرغم من أننا قد نكون قادرين تمامًا على تخيل الحياة في اليونان القديمة منذ ٢٥٠٠ عام أو حتى الحياة على قمر في نظام ألفا سنتوري النجمي، وراغبين في ذلك أيضًا،

فقد نفقد تلك القدرة والرغبة حين يتعلق الأمر بالانفتاح على عقل شخصيات خيالية معينة. قال الشاعر الروماني تيرانس «أنا إنسان، ولا أستغرب أي شيء إنساني.» وهي عبارة صادمة للغاية؛ لأن قائلها كان عبدًا في يوم ما، ولا بد أنه كثيرًا ما شعر بغياب التعاطف الإنساني في تعامل الآخرين معه. هل تكون مبالغًا فيها بعض الشيء؟[٢٤]

(٦-١) الشخصيات بوصفهم أصدقاء

يشتبك القراء في القصص الخيالية مع الشخصيات، ويتساءلون عمَّا تنويه. بل ربما كان الأمر أننا عندما نقرأ قصصًا خيالية، تكون نظرية العقل مسألة تدبُّر متواصل في عقولنا لنطاق احتمالات الأفعال القادمة للشخصيات، ومنها الأفعال العقلية المرتبطة بالأفكار والمشاعر. وهكذا يمكن إدراك أفعال الشخصيات، وإن كانت تفاجئنا أحيانًا على نحو يحظى برضانا.

بل إن مؤلفي القصص الخيالية أنفسهم يتفاجئون أحيانًا بشخصياتهم تفعل أشياء تبدو خارج نطاق سيطرتهم هم أنفسهم (المؤلفين). نشرت مارجوري تايلور وسارة هودجز وأديل كوهاني دراسة مستندةً إلى مقابلات شخصية مع ٥٠ كاتبًا من كتَّاب القصص الخيالي لاستكشاف هذه الظاهرة. وتراوح نطاق المؤلفين المشاركين بين محترفين نُشرت مؤلَّفاتهم، وأشخاص لم تُنشَر لهم أي أعمال بعدُ. وعبَّروا جميعًا، فيما عدا أربعة منهم، عن مرورهم بخبرات شعروا فيها بالشخصيات تتصرف بشيء من الفاعلية المستقلة. وتبيَّن أن المؤلفين الذين نُشرت أعمالهم تعرضوا لهذه الظاهرة أكثر من غيرهم، وكان وصفهم لها أكثر استفاضة، وهو ما يوحي بأنها ظاهرة مرتبطة بالخبرة. كما وجدت تايلور وزميلتاها أنه — مقارنة مع الناس العاديين — تحدَّث المؤلفون بقدر أكثر عن أن لديهم رفقاء خياليين مثل الأطفال. وسجَّل الكُتَّاب أيضًا درجات أعلى من درجات الأشخاص العاديين في اختبارات التعاطف.

وتجد هذه النتيجة المتعلِّقة بانطلاق الشخصيات باستقلالية ما يؤيدها في تحليلات لحوالي ٥٢ مقابلة أجْرَتها مجلة باريس ريفيو مع كُتَّابٍ بارزين من بينهم ١٤ كاتبًا فائزًا بجائزة نوبل.[٢٥] وقد وجدْتُ أنا ومايا دجيكيك وجوردان بيترسون أن ٣٠ من أصل ٣٣ شخصًا ممن قابلتهم مجلة باريس ريفيو الذين سُئلوا عما إذا كانوا قد توصلوا لأي اكتشافات جديدة أثناء كتابتهم أجابوا بأنهم اكتشفوا أشياء جديدة بالفعل، وأن تلك الاكتشافات كانت تشمل غالبًا تصرُّف الشخصيات بطرقٍ لم يتوقعها الكُتَّاب.

ويتطرَّق إي إم فورستر لهذه الظاهرة في كتابه «أركان الرواية» فيقول:

> تحضر الشخصيات عند استدعائها، ولكنها تكون مليئة بروح التمرد. ولأن حياتها مَلْأى بالكثير من التماثلات مع الناس مثلنا، فهي تحاول عيش حياتها، وغالبًا ما تكون من ثم متورطة في خيانة للمخطط الأساسي للكتاب. إنها «تهرب» و«تخرج عن نطاق السيطرة»؛ فهي إبداعات تحيا بداخل إبداع، وغالبًا ما تكون غير متناغمة معه؛ وإذا ما حظيت بالحرية الكاملة فسوف تقطع الكتاب إربًا إربًا، وإذا ما أبقيت تحت وطأة الكبت الشديد فسوف تنتقم لنفسها بالموت، وتدمره بتعفن أمعائه. (ص٦٤)

ولذلك، فإننا نحن القراء لسنا الوحيدين الذين نتخيل أنفسنا داخل عقول الشخصيات ونحن نجري المحاكاة المتمثلة في القصة، بل إن الكُتَّاب يفعلون شيئًا من ذلك؛ فالاحتمالات التي يطرحها سياق الفعل تسبق غيرها من التأثيرات على طريقة تخيُّل الشخصية. وبأسلوب آخر، تصير نظرية عقلنا نظرية عقل في مواقف اجتماعية قسرية معينة.[٢٦]

وقد نبهت فالنتين كاديو (عام ٢٠٠٨) إلى أن ما تطلق عليها اسم «شخصيات جامحة» لا تملك فقط فاعلية مستقلة، ولكنها تفتح أيضًا احتمالات جديدة. وفي غياب سمات الشخصية ونزعاتها، قد لا يستطيع المؤلف الوصول إلى الإمكانيات التي تحققها الشخصيات. وتفترض كاديو أن الشخصيات الجامحة هي امتدادات لشخصيات الكُتَّاب، قد يعجزون عن الوصول إليها بأي طريقة أخرى، «بل يمكن أن تساعدنا امتدادات الشخصية تلك على تجاوز الحدود المعتادة المرتبطة مثلًا بأن يكون المرء شخصًا لطيفًا، أو شخصًا وقحًا، أو شخصًا مزعجًا أو هادئًا.»[٢٧]

(٧) شخصية السيد دارسي

تدور رواية «كبرياء وتحامل» حول العلاقة بين الحب والكبرياء التي يلحظها المرء في شخصيته التي صارت مقيدة منذ بدايات مرحلة الرشد.

من الفرضيات المهمة في أي قصة حب أن تبدأ بشخص لا يعرف الكثير عن الآخر. إليزابيث بينيت ابنة لأم حنون ولكن ساذجة، وأبٍ ماهر ولكن ذي طبيعة ساخرة. وهي تحمل لحبها المحتمل معتقدات وآمال وتوقعات نابعة من نفسها. في «روميو وجولييت» يقع روميو في غرام جولييت لمجرد مظهرها الخارجي، بمجرد الظهور. أما في

«كبرياء وتحامل»، فإن إليزابيث تبدأ من موقف تضميد جرح كبريائها؛ لأن أوَّل ما فعله دارسي هو التفوُّه بكلمات قاسية. وينمو حبها مع تعرُّفها — وتعرُّف القراء كذلك — عليه تدريجيًّا. أما دارسي فهو شخصية تشهد طبيعتها تغيرًا مع سير أحداث الرواية. ولكن لننظر أولًا في الوصف المبدئي للشخصيات كما صورتها جين أوستن.

تسوق أوستن الكثير من التعليقات على لسان شخصياتها في الفصول الأولى من «كبرياء وتحامل»؛ لتوضحَ لنا اهتمامها بموضوع الشخصية؛ فيقول السيد بينيت في الفصل الثاني: «لا يستطيع المرء معرفة شخصية امرئ آخر حق المعرفة بعد أسبوعين فقط.» ثم تصف جين بينيت السيد بينجلي (مستأجر نيذرفيلد بارك الجديد) في الفصل الرابع قائلةً إنه: «حصيفٌ، وحسنُ المزاج، ومرح، ... علاوة على رقي تربيته.» وهو ما تُجيب عنه أختها الصغرى إليزابيث قائلة: «هذا إلى جانب الوسامة ... التي يجدر بأيِّ شابٍ أن يتميَّز بها إن استطاع. شخصيته إذًا كاملة.»

يتعلق الموضوع الأساسي في الفصول الافتتاحية لرواية «كبرياء وتحامل» بشخصية دارسي صديق بينجلي. يقول الراوي في الفصل الرابع إن الرجلين كانا صديقين «على الرغم من تناقض شخصيتيهما.»

في بداية «كبرياء وتحامل»، تكون شخصية إليزابيث هي التي نقترب منها أكثر ما نكون. وتدبِّر أوستن هذا، في ظني، من خلال جعل إليزابيث شخصية محببة، ومُحِبَّة وودودة تجاه أختها جين، وتتميز بالفطنة والألمعية في حياتها الخاصة. كذلك تدبِّر أوستن أن إليزابيث واقعة في مأزق في بداية الكتاب. فنحن نستطيع التعاطف مع الأشخاص الذين لا نعرفهم جيدًا إذا كانوا في مشكلة،[٢٨] وهو ما كانت جين أوستن على دراية به. في الحفل الراقص تنفرد جين بينيت باهتمام السيد بينجلي العريس المحتمل، ويرقص معها ... مرتين، وهو ما يُرضي جين — وكما يقول الرَّاوي — «تشعر إليزابيث بسعادة جين». ولكن هذا لا يحركنا نحن القراء بالدرجة نفسها؛ لأننا لا نعرف جين بينيت بعدُ. على العكس من ذلك، يجرح السيد دارسي إليزابيث حينما يتحدث عنها مع بينجلي (بصوت عالٍ بما يكفي لتسمعه): «لا بأس بها، ولكنها ليست بالجمال الكافي «لاستمالتي».» وتقول إليزابيث بعد ذلك في الفصل الخامس: «كان بإمكاني التجاوز عن «كبريائه» بسهولة لو أنه لم يسبق بإهانة «كبريائي».» في هذه المرحلة من الرواية لا نعرف الكثير عن إليزابيث، ولكننا نستطيع رغم ذلك التعاطف معها نظرًا لموقفها الحرج.

أما شخصية دارسي فتتكشَّف للقُرَّاء من خلال ثلاث طرائق أساسية كما هو معهود في روايات القرن التاسع عشر. الطريقة الأولى هي وصف الراوي له. يشهد الفصل الثالث

من الرواية إقامة الحفل الراقص، ويقول الراوي: «سرعان ما جذب السيد دارسي انتباه كلٍّ من كان في القاعة، بفضل رقي مظهره، وطول قامته، ووسامة ملامحه، ونبل طلَّته، فضلًا عن المعلومة التي انتشرت في غضون خمس دقائق فقط من دخوله عن دَخْله الذي يصل إلى عشرة آلاف في العام.»

وفي الطريقة الثانية يأتي الفعل. يرفض دارسي مراقصة أي فتاة ما عدا أختَيْ صديقه بينجلي بدافع من التأدب. ويقول الراوي إنه بذلك قد «تقرَّرت شخصيته. كان أكثر رجال العالم كِبرًا وأبغضهم على الإطلاق.» ويأتي هذا الفعل بعد ذلك الموقف الذي يبدو أنه حدَّد شخصية دارسي، المتمثل في ملاحظته المهينة بخصوص إليزابيث، كما لو كان لتأكيد هذا الحكم. يستمد الفعل أهميته من كونه أساس الحبكة. وكما قال أرسطو، فالحبكة هي الوسيلة التي نفهم بها الأفعال وآثارها. وقد جمعت الأفعال منذ زمن شكسبير على الأقل بين كونها السبيل لتقديم الحبكة، وتحديد الأحداث، وهذه الأحداث بدورها تعمل على إيضاح الشخصيات. ومثال ذلك ما فعله دارسي في حديثه المهين عن إليزابيث.

أما الطريقة الثالثة من طرائق تصوير الشخصية، فتتمثل في تعليقات الآخرين. وهكذا، في الفصل الخامس، تتحدث تشارلوت لوكاس صديقة إليزابيث عن دارسي قائلة إنه ما دام يمتلك الحَسَب والثروة «له «الحق» في أن يكون مغرورًا.»

أما أسلوب الكشف عن الحديث الداخلي للشخصيات، فقد كان في بداياته في وقت صدور رواية «كبرياء وتحامل» التي كُتِبَت في بداية القرن التاسع عشر، وصار بعد ذلك أسلوبًا أساسيًّا في أعمال فيرجينيا وولف في بدايات القرن العشرين. لا يُستَخدَم أسلوب الحديث الداخلي في هذه الرواية مع شخصية دارسي إلَّا فيما ندر، بينما يُسهِم بقوة في رسم شخصية إليزابيث؛ إذ ندرك نحن القراء لمحة من أفكارها الداخلية وهي تفكر كيف أن أختَيْ بينجلي «لا ينقصهما خِفَّة الظِّل حين تكونا مسرورتين.» إلَّا أن ثراءهما واعتيادهما الاختلاط بأشخاص رفيعي المستوى جعلاهما «مغرورتين ... وخليقتين بالإعجاب بنفسيهما، واحتقار الآخرين.» وهكذا، بينما تنبهر تشارلوت بما تمنحه الثروة للمرء من أحَقيَّة الإحساس بالأفضلية، تتعامل إليزابيث مع الأمر بعين ناقدة.

وبذلك نجد أنفسنا في مقابلة بين الظل والجوهر كما هي الحال مع شكسبير. يتعامل دارسي وأختا بينجلي بغرور. فهل لهم حق في ذلك؟ هل أفعال دارسي الظاهرة تنبع من كبرياء داخلي له ما يبرِّره، أم من جوهر «شنيع» كما تؤكد السيدة بينيت؟

(١-٧) رواية التفسير الاجتماعي

غالبًا ما يُعتبر إدجار ألان بو مؤسس القصة البوليسية بقصته القصيرة «جرائم القتل في شارع المشرحة». وهذا النوع يتطلب أن تُرتَكَب جريمة، ولكن ليس مجرد جريمة؛ بل فعل غامض، ثم يظهر شخص يلعب دور المحقِّق — وغالبًا ما يكتنف هذا الشخصَ نفسَه شيءٌ من الغموض — ليستنبط معتمدًا فقط على قوته العقلية الوقائع التي تسببت في الحدث المستغلق في ظاهره، وبذلك تعود الأمور إلى نصابها في العالم.[٢٩]

وقد أبدعت جين أوستن في روايتها «كبرياء وتحامل» — قبل إدجار ألان بو بكثير — نمطًا قصصيًّا من هذا النوع في المجال الاجتماعي لا الجنائي. أما الحدث الغامض فيتعلق بشاب يبدو حسن النشأة، يقول شيئًا فظًّا عن امرأة شابة بصوت عالٍ بما يكفي لتسمعه. ترسم أوستن بعد ذلك سلسلة من النقاشات حول المسألة — وتمثل هذه النقاشات المرحلة الأولى في تصوير شخصية دارسي وفهمها — وحول التفسير الممكن لمثل هذه الفظاظة.

لا شك أن الأدب مليء بما لا حصر له من الأحجيات، مثل مسألة كيف كان لأوديب أن يعرف من هي أمه، أو كيف كان بإمكان توم جونز أن يعرف شخصية والدته (في رواية هنري فيلدينج التي تحمل اسم الشخصية نفسها)، ولكن الأحجيات التي تطرحها أوستن (وأنا أعترف) مختلفة.[٣٠] لقد ألَّفَت أوستن رواية قائمة على التفسير الاجتماعي، السبيل فيها للتوصل إلى الحل هو المحادثة. فهل يجوز للمرء القول بأن أوستن قد أسَّسَت رواية التفسير الاجتماعي؟

فقط من خلال النقاش بين شخصيات الرواية، إلى جانب تتابع مزيد من الأحداث، يمكن فهم سر سلوك دارسي الفظ، والأكيد أن هذا التفسير الذي ينكشف بالتدريج يشكل أساس التفاهم المتنامي بين إليزابيث ودارسي. وهكذا، بينما يشعر المرء في أي قصة بوليسية جنائية بفضول يجري إشباعه تدريجيًّا، ويشعر أحيانًا بالدهشة من ذكاء المحقق وفطنته، فإن القارئ في رواية التحري الاجتماعي لأوستن، مع استيعابه التدريجي لشخصية دارسي، يشعر بقدر معين من الاحترام والحب تجاهه، وينمو شعوره هذا بالطريقة نفسها التي ينمو بها حب إليزابيث لدارسي تقريبًا.

والنقطة الأعمق هي أن شخصيات الآخرين، بل حتى شخصياتنا نحن أيضًا، تكون دومًا غير معروفة تمام المعرفة. ووجود بعض أنواع الأعمال الأدبية التي تشتمل على شخصية أو شخصيتين مجهولتين لا تنكشف هوياتهم إلَّا عن طريق شخصية المحقق يُعَد مجازًا للوضع الذي نحياه طوال حياتنا. وهنا تتفوق أوستن على كُتَّاب القصص

البوليسية بوضعها هذه المسألة في مكانها الصحيح، في سياق العالَم الذي نتعرف فيه على الآخرين وعلى أنفسنا.

لا تطلب منا أوستن أن نشعر بما تشعر به إليزابيث تجاه دارسي؛ إذ تقترحه أوستن دون أن تقوله، بأسلوب «الدفاني» (الذي بيَّنته في الفصل الثالث). إنها تقدم لنا عالمًا — عالمًا من الأحلام صار عمره الآن ٢٠٠ عام — وتدعونا لتخيل أنفسنا داخل الحوارات الدائرة حول دارسي، والحوارات المتبادلة بين إليزابيث ودارسي لاحقًا في الكتاب. وكما قالت فيرجينيا وولف: «هكذا تكون جين أوستن ربة لمشاعر من نوع أعمق بكثير مما يظهر على السطح. فهي تحفزنا لملء الفراغات ... التي تتسع في عقل القارئ» (ص١٤٨).

الفصل الخامس

المشاعر

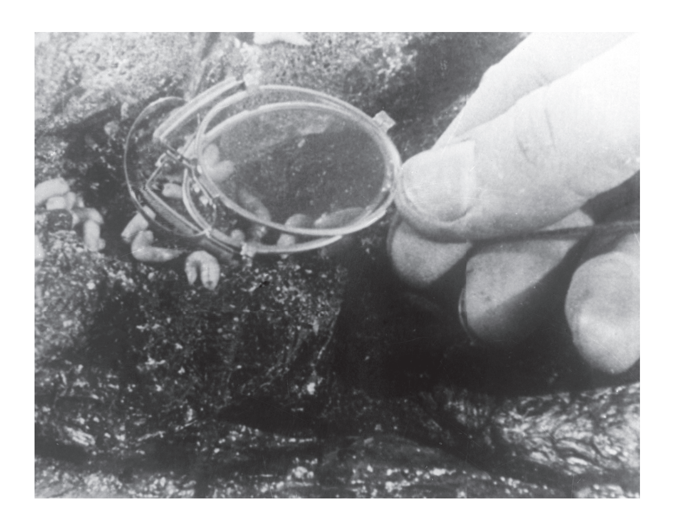
مشاهد في التخيل

(١) داخل العقل

إذا شاهدت فيلم «البارجة بوتيمكين» لمخرجه سيرجي أيزنشتاين حول تمرد بحارة البارجة بوتيمكين عام ١٩٠٥ أو تأملت بعضًا من تسلسل لقطاته (والتي سأصف إحداها بعد قليل) فسوف تتكون لديك لمحة شائقة عن الطريقة التي تنبني بها المشاعر التي يثيرها القَصص الخيالي داخل العقل. قدم أيزنشتاين فيلمه عام ١٩٢٥ ليكون فيلمًا وطنيًّا سياسيًّا يخاطب به جمهورًا سوفييتيًّا، ولكنه صنعه كذلك ليستكشف الأثر الذي تحدثه تجاورات لقطات الأفلام بعضها مع البعض.

يبدأ الفيلم ببحارة البارجة ينهضون من شبكات نومهم. وبعد ذلك ترى جانبًا من ذبيحة معلَّقًا، من الواضح أنه من أجل إطعام البحارة، ويظهر جليًّا للجميع أن اللحم متعفن، ويبدأ البحارة في التذمر، فيُستدعى طبيب السفينة.

يرجع فيلم «بوتيمكين» لعصر السينما الصامتة؛ ولهذا يظهر ما تقوله الشخصيات مكتوبًا على الشاشة. يقول أحد البحارة بعد مرور خمس دقائق من أحداث الفيلم (في تعليق يظهر على الشاشة): «يستطيع اللحم الزحف على سطح السفينة وحده.» يلي ذلك



شكل ٥-١: لقطة مقربة من فيلم «البارجة بوتيمكين» لمخرجه سيرجي أيزنشتاين يظهر فيها طبيب السفينة ممسكًا نظارته الطبية، وقد طوى العدستين ليستخدمهما معًا عدسة مكبرة لجانب من اللحم تظهر عليها يرقات كبيرة للعين المجرَّدة. (المصدر: آر آي إيه نوفوستي/توبفوتو.)

خمس لقطات متسلسلة تستغرق مجتمعة إحدى عشرة ثانية، وفيما يلي موجز لهذه اللقطات (مع الزمن التقريبي لكل لقطة بين قوسين):

(١) لقطة جماعية: جانب من اللحم على يسار الشاشة بينما يحتل منتصف الشاشة ويمينها صف من أوجه البحارة المتجهمة نوعًا ما، وهي تشيح بأنظارها عن اللحم (ثانية واحدة).

(٢) لقطة جماعية: يظهر الطبيب على يسار الشاشة وهو يفحص اللحم ويخلع نظارته الطبية بينما يتابع بحار في الجانب الأيمن ما يفعل (أربع ثوانٍ).

(٣) لقطة مقرَّبَة: تطوي يدا الطبيب نظَّارته الطبية؛ ليصنع من عدستيها عدسة مكبرة واحدة (ثانيتان).

(٤) لقطة مقرَّبَة جدًّا: تظهر عين الطبيب من خلال العدستين اللتين طواهما لصنع عدسة واحدة مكبرة (ثانيتان).

(٥) لقطة مقرَّبَة: يد الطبيب تمسك بنظارته المطوية (العدسة المكبرة) فوق اللحم الذي تظهر عليه دون مساعدة العدسة المكبرة عشرات اليرقات الكبيرة وهي تزحف (ثانيتان؛ الصورة الثابتة الواردة في بداية هذا الفصل مأخوذة من هذه اللقطة).

على الرغم من أن هذه هي الأفلام، فالحركات الرئيسية لا تحدث على الشاشة وإنما في المساحات بين اللقطات؛ داخل عقل الجمهور.

إن موضع النقاش الأساسي هنا لا يتعلق بتسلسل الأحداث، وإنما بتدفق مشاعر المشاهدين. وبأخذ هذا في الاعتبار، لننظر بإيجاز في ثلاث لحظات من تطور لغة الفيلم.

استُخدمت في أوائل الأفلام كاميرا ثابتة سجَّلت تحركات الممثلين، وكأن الكاميرا مثبَّتة أمام مسرحية تُعرَض على خشبة مسرح. وجاء أول تطور ممَيَّز في صناعة الأفلام عندما بدأ تركيب المشهد من مجموعة مختلفة من اللقطات، وهو الأسلوب الذي استُخدِم في فيلم «سرقة القطار الكبرى» عام ١٩٠٣، ويعتبر علامة فارقة. يستغرق الفيلم ١٢ دقيقة، ويتكون من لقطات مسجَّلَة في أوقات مختلفة ومُركَّبَة معًا. وقد صنعه إدوين بورتر الذي يُنسَب إليه في العموم الفضل في اختراع تحرير الأفلام. يشتمل هذا التحرير (المونتاج) اليوم على انتقاء أيٍّ من اللقطات سيضمها الفيلم من بين مجموعة من اللقطات؛ يزيد عددها أضعافًا على عدد اللقطات التي تظهر في الفيلم النهائي. ويشمل التحرير كذلك تنظيم هذه اللقطات بالترتيب. وهكذا يصبح الفيلم بالوظيفتين اللتين حددهما رومان جيكوبس وهما الاختيار والتركيب. اللقطة الثانية من فيلم «سرقة القطار الكُبرى» (والتي جاوزت مدتها الدقيقة بقليل) هي لقطة خارجية لقطار أثناء توقفه عند برج مياه، والتزود ببعض الماء منه، ثم أثناء تحرك القطار مرة أخرى، تصعد عصابة من اللصوص على متنه. اللقطة التالية لعربة الأمتعة بالقطار من الداخل، وفيها يطلق اللصوص النار على الحارس ويقتلونه. يتلقى المشاهدون هاتين اللقطتين في تسلسل حكائي، ولا يخطر ببالهم أنهما مأخوذتان في أوقات مختلفة، كما لا يخطر ببالهم أن المنظر الداخلي لعربة الأمتعة ليس جزءًا من قطار، ولكن موقع تصوير أفلام. ما حدث من الناحية العاطفية هو تصوير حادث صادم، وإطلاق النار، وتعاطف الجمهور العميق تجاوبًا معه.

أما اللحظة الثانية من تطور لغة الفيلم فقد وقعت في مرحلة ما خلال العقد الثالث من القرن العشرين، حينما فعل ليف كوليشوف ما يلي: حصل كوليشوف على لقطة (مُسجَّلَة قبل بضع سنوات) لوجه نجم أفلام شهير وهو خالٍ من أي تعبير. ثم حرَّر سلسلة من اللقطات تظهر فيها لقطة لطبق حساء تليها لقطة وجه الممثل، ثم لقطة

لطفلة تلعب بدب دمية، تليها لقطة وجه الممثل نفسها، ثم لقطة لامرأة متوفاة ترقد في نعش، تليها لقطة وجه الممثل نفسها. وقد قيل إن الجمهور قد تأثر بالتمثيل الرائع للنجم الشهير، سواء في تعبيره عن جوعه ورغبته في تناول الحساء، أو سعادته لرؤية الطفلة وهي تلعب بالدمية، أو حزنه العميق عندما نظر إلى المرأة المتوفاة. وقد عُرِفت هذه التجربة باسم تأثير كوليشوف.[١] من الناحية العاطفية، يصبح الجمهور مستغرقًا فيما يظنون أن المَمَثِّل يشعر به.

وثالثًا يأتي أيزنشتاين الذي تتلمذ على كوليشوف لفترة قصيرة.[٢] يعد ذلك التسلسل المكوَّن من خمس لقطات من فيلم «البارجة بوتيمكين» (أعلاه) نموذجًا مثاليًّا لعمل أيزنشتاين. هذا التسلسل ليس من النوع الذي يمكن أن يشاهده الإنسان في الحياة العادية؛ لأن كل لقطة مأخوذة من موقع مختلف، وليس في إمكان أي أحد التحرك بين تلك المواقع المختلفة في لحظة واحدة؛ ولهذا فإن هذا التسلسل ليس طبيعيًّا، إنه مدرك من المخرج والمحرر بعناية، بينما يتولى المشاهد تكوين المعاني. وقد أطلق أيزنشتاين على هذا التأثير اسم «المونتاج» ويُقصد به وضع كل صورة فوق الأخرى، بحيث تبنى المعاني التي لم تكن حاضرة في أيٍّ من اللقطات الفردية من هذه التجاورات.[٣] ويمثل هذا التأثير تقدمًا على رؤية مشاعر الممثل في تأثير كوليشوف. ما يحدث من الناحية العاطفية، أننا نحن الجمهور نشعر بالاشمئزاز داخل أنفسنا.

للأفلام لغتها، فهي ليست مجرد نسخة مما كان يمكن أن تراه إذا كنت حاضرًا في المشهد، وهو ما أثبتته شيرمين إلديرار وزملاؤها بأسلوب مذهل، عندما درسوا مجموعة من الأشخاص يعيشون في إحدى المناطق النائية في تركيا، ولم يسبق لهم أن شاهدوا الأفلام أو التليفزيون قط.[٤] كما قارن الباحثون فهم هؤلاء الأشخاص بفَهْم آخرين يشاهدون الأفلام والتليفزيون منذ خمس سنوات، وفَهْم آخرين يشاهدونهما منذ عشر سنوات أو يزيد. وعُرِضت على المشاركين في الدراسة مَقاطع ضمَّت عناصر من لغة الأفلام؛ مثل: القطع القافز (لقطتان متجاورتان للشيء نفسه من موقعي تصوير مختلفين)، ولقطة الدوران الأفقي (وفيها تتحرك الكاميرا بحيث يتحرك المشهد إلى أحد الجانبين عبر الشاشة)، واللقطة التأسيسية (وفيها يكون هدف اللقطة هو تأسيس السياق، كتصوير المنظر الخارجي لإحدى البنايات متبوعًا بلقطة للممثلين داخل البناية)، والحذف الإيجازي (وهو إسقاط شيء من تسلسل الأحداث أو الحبكة)، والمونتاج المتوازي (وهي لقطات لأشياء تتعلق بموضوع واحد، ولكن تحدث في أماكن مختلفة للتعبير عن وجود علاقة بينها).

تمكَّن كل المشاركين في الدراسة من فَهْم معاني الحذف الإيجازي والمونتاج المتوازي، إلَّا أن المشاهدين الذين لم يسبق لهم مشاهدة أفلام على الإطلاق، وهؤلاء الذين يشاهدونها منذ خمس سنوات فقط لم يستوعبوا معاني القطع القافز ولقطات الدوران الأفقي واللقطات التأسيسية، بينما فهم الأشخاص الذين يشاهدون الأفلام والتليفزيون منذ عشر سنوات أو أكثر المعاني المرادة من جميع تلك الأساليب؛ ولهذا يمكن القول إن الأفلام لغة، استغرقت وقتًا لتتطوَّر،[٥] وتستغرق وقتًا لتعلُّمها.

غير أن لغة الأفلام عندما يتعلمها صُنَّاع الأفلام ومشاهدوها تتيح صنع تسلسلات من اللقطات، تكون العلاقات بين الصور فيها هي تحديدًا ما تتطلبه عملية سَبك سوزيت الفيلم (أو بنية خطابه)؛ فتوضَع الكاميرا في المكان المناسب بالضبط وتكون في اللحظة المناسبة بالضبط لتسجيل كل حدث مهم في الحبكة، ولتوحي بتدفق معين من المشاعر. وهكذا، ومع بدء فيلم «البارجة بوتيمكين» نرى لمحة من حياة البحارة على السفينة، ونبدأ في الشعور بشيء من التعاطف معهم. وبعد ذلك، وفي التسلسل التالي من اللقطات الذي يتواصل لمدة إحدى عشرة ثانية وينتهي بلقطة اليرقات على اللحم، تتصاعد الشفقة بداخلنا، ونشعر نحن المشاهدين بالاشمئزاز من أجل أنفسنا ومن أجل محنة البحارة.

(٢) نظرة اشمئزاز

من المقبول بوجه عام أن أحلام القصص الخيالية تتعلق بالمشاعر. بل قد يمكن القول إن أغلبها يتعلق بالمشاعر؛ فلماذا تحتل المشاعر هذه الأهمية المحورية؟

عادةً ما نتبيَّن مشاعر الآخرين من تعبيرات وجوههم وأصواتهم، وكذلك من إشاراتهم وأفعالهم. وتعبير الاشمئزاز الذي يرتسم على الوجه مميز؛ بل ويقال إنه معروف في جميع أنحاء المعمورة،[٦] ويرتسم بانقباض العضلات الرافعة للشفة العلوية على جانبي الأنف؛ فيتجعد جلده وترتفع الشفة العليا. وبإمكانك النظر إلى المرآة وتخيل شيء مقزز لترى بنفسك كيف يرتسم تعبير الاشمئزاز على وجهك. قد تظن أنه من أجل التعبير عن الاشمئزاز على الشاشة لا يوجد أسهل من جعل الممثل يرسم هذا التعبير على وجهه. لكن فكرة القصص الخيالي، وفكرة الأفلام، وبالطبع فكرة كيفية تبيُّن المشاعر جميعها أكثر تشويقًا بكثير من هذا.

على الرغم من أن الشخصيات في القَصص الخيالي النثري وعلى المسرح وفي الأفلام تُقدَّم على أنها تمتلك مشاعر، إلا أن مشاعرها تلك ليست هي الأهم.[٧] لو افترضنا أن صانع الفيلم أظهر ممثلًا وقد رسم تعبير الاشمئزاز على وجهه، فسنعتقد أن الشخصية تشعر بالاشمئزاز. كم هو أفضل للمشاهد أن يشعر بالشعور بنفسه! كان هذا جزئيًّا هو الغرض من تجربة كوليشوف مع وجه الممثل الحيادي ووعاء الحساء والطفلة التي تلعب والمرأة المتوفاة، بل وكان هو الهدف من المونتاج الذي أجراه أيزنشتاين في المشهد الذي ذكرناه من فيلم «البارجة بوتيمكين». إننا نحن الجمهور من نحس بالمشاعر في أي فيلم ناجح من أفلام القصص الخيالي.

وترجع الأبحاث التي استهدفت شعور الاشمئزاز لما قبل ظهور الأفلام. لحظه تشارلز داروين، وكتب عنه في كتابه «التعبير عن المشاعر». ووصف كيف أنه أثناء رحلته على متن السفينة «بيجل» لمس أحد السكان المحليين لجزيرة تييرا ديل فويجو بإصبعه بعض اللحم المحفوظ الذي كان داروين على وشك تناوله. وحينما وجد الرجل أن اللحم كان طريًّا عبَّر عن اشمئزازه. سجَّل داروين أنه بالرغم من أن يدَيِ الرجل بدتا نظيفتين، فقد أفقده هذا شهيته لغدائه تمامًا. كذلك أظهرت دراسة حديثة — استُخدِم فيها التصوير العصبي — أن المنطقة الدماغية المستخدمة في التعرف على تعابير الوجه عن الاشمئزاز هي نفسها المنطقة المستخدمة في الشعور بالاشمئزاز.[٨] ولذا، حينما نتعرف على اشمئزاز الآخرين، نفعل ذلك من خلال خلق خبرة الاشمئزاز أو محاكاتها شعورًا داخِلَنا. لم يكن ما أفقد داروين شهيتَه لغدائه هو لمس أحد الأشخاص اللحم المحفوظ. كان شعوره هو نفسه بالاشمئزاز الذي عكَس الشعور ذاته لدى الرجل الذي لمس اللحم.

من جانب آخر، وُجد أن الاشمئزاز من منظر شيء ما من المتوقَّع أن يرفض الإنسان تناوله — كلحم غزته اليرقات أو شيء لمسه شخص آخر — هو نفسه رد الفعل الذي يحدث عند الاشمئزاز معنويًّا، وهو رفض الأفعال غير المقبولة أو الظالمة الصادرة عن الآخرين.[٩] وقد كان أيزنشتاين سعيدًا بطرح مثل هذا الرابط بين الطعام المقزِّز والظلم. وهكذا صارت الأفلام من خلال عنصر التجاور بين اللقطات وسيطًا ممتازًا للإيحاء بالعلاقات بين الأشياء والأشخاص والأفكار الشعورية.

حينما نشاهد فيلمًا، أو نتفاعل حقًّا مع أي قصة خيالية، نعيش تدفُّقًا من الشعور المتعلِّق بالأحداث؛ فنحن مَن نجمع تلك الأحداث معًا ونبني منها شيئًا له معنًى لدينا، ثم نحس بالمشاعر الناتجة عن ذلك.



شكل ٥-٢: صورة استُخدمت في تجربة أجرتها بولا نيدنثال وزملاؤها (٢٠٠٩، ص١١٢٨، الشكل ٣) لتوضح للمشاركين كيفية الإمساك بقلم في الفم بطريقة تمنعهم من رسم أي تعابير على وجوههم تعكس الحالات الشعورية المعبرة عن الكلمات التي يقرءونها. وحينما أمسكوا القلم بهذه الطريقة قلَّت دقتهم في الحكم على الكلمات الدالة على التعابير الشعورية التي طلب منهم قراءتها. (من دراسة نيدنثال بي إم، وفينكلمان بي، وموندیلون إل، وفيرمويلن إن (٢٠٠٩). تجسيد مفاهيم الشعور. «جورنال أوف برسوناليتي آند سوشال سيكولوجي» ٩٦، ١١٢٠–١١٣٦، الشكل ٣، ص١١٢٨.)

(٣) المشاركة الوجدانية والتماهي

يميل المرء عندما يرى شخصًا آخرَ يبتسم أن يردَّ عليه الابتسام، وعندما يرى شخصًا آخرَ عابسًا أن يعبس هو الآخر. تُسمى هذه الظاهرة بالانعكاس، وهي أحد أشكال المحاكاة،

وتتصل بفكرة الخلايا العصبية المرآوية التي ناقشتها في الفصل الأول. وقد انتهت التجارب إلى أن الانعكاس يحدث مع العديد من المشاعر. على سبيل المثال، عندما نظر أشخاص بالغون إلى تعابير وجهية للسعادة أو الغضب ارتسمت على وجوههم بعفوية تامة تعابير عكست تلك التعابير التي رأوها.[١٠] وُجد كذلك أنه عند قراءة الناس كلمات تُعبِّر عن معانٍ شعورية معينة مثل «يبتسم» و«يبكي» و«يعبس» فإنهم يُنشِّطُون في وجوههم العضلات المسئولة عن عمل التعابير المقابلة.[١١] وتفيد هذه التجارب أن التعرُّف على المشاعر لدى الآخرين، وكذلك حينما نقرأ عنها في قصة أو نرى شيئًا ذا دلالة شعورية في فيلم، ينطوي عادة على حدوث عملية الانعكاس. ويشتمل الانعكاس على المشاركة الوجدانية. نستطيع أن نتعرف على المشاعر بإحياء خبراتنا الخاصة المشابهة، وتعابيرنا الدَّالَّة على المشاعر المماثلة.

المشاركة الوجدانية — مشاركة شخص آخر في المشاعر — عامل حيوي في التفاعل الاجتماعي. وعلى الرغم من أن عُمْر المصطلح مائة عام فقط، فإن آدم سميث ضمَّن سماته (منذ ٢٥٠ عامًا) في كلمة أخرى أكثر رحابةً في مدلولاتها هي «التعاطف» الذي رأى أنه العنصر اللاحم الذي يضمن تماسك المجتمع.

أما في العصر الحديث، وعلى أساس من الأبحاث الحديثة حول تصوير الدماغ، وُصِفَت المشاركة الوجدانية بأنها تشتمل على: (أ) وجود شعور لدى الإنسان (ب) مشابه على نحو ما لشعور شخص آخر (ج) ويُستثار هذا الشعور لدى الإنسان من خلال ملاحظة مشاعر الشخص الآخر أو تخيلها، ويشمل (د) إدراك أن هذا الآخر هو مصدر مشاعر المرء نفسه.[١٢]

تشير نتائج الدراسات التي أجريت على انعكاس المشاعر، في إطار المشاركة الوجدانية، إلى أن ملاحظة التعابير الشعورية لدى الآخرين لا تحدث من منظور أن تلك التعابير حالات يراها المرء بكل بساطة في العالم من حوله، مثلما يرى شجرة أو عمود إنارة، ولكن باعتبارها سُبُلًا تعاطفية للتآلف مع الآخرين. فالمشاركة الوجدانية لم تتطور بين البشر مؤخَّرًا، بل هي إحدى أقدم سمات الثدييات الاجتماعية.[١٣] إنها جوهرية للحياة الاجتماعية.

وقد وصف ألفين جولدمان سبيلين لحدوث المشاركة الوجدانية. أولاهما ببساطة هي التعرف على تعبير شعوري، وهي السبيل التي يصفها بأنها تتضمن مستوى منخفضًا من قراءة العقل؛ أي أن ينسب المرء شعورًا معينًا للشخص الذي أظهر تعبيرًا. ويعتمد التعرف كما يقول على القدرة على الإحساس بالشعور المقابل (محاكاته) داخل المرء نفسه (كما يحدث في الانعكاس).

وقد عبَّر لودفيج فيتجنشتاين عن هذا المنظور بقوله:

> نرى مشاعر ... لا نرى التواءات وجهية، فنستدل منها أن ذلك الشخص يشعر بالسعادة أو الحزن أو الملل. نصِف الوجه مباشرةً بأنه حزين أو مشرق أو ضَجِر، حتى عند عجزنا عن التعبير عن الملامح بأي وصف آخر.[١٤]

وبأسلوب آخر فإن قراءة العقل تعرض علينا مباشرةً خبرات من نوع يرتبط بتفاعلاتنا مع الآخرين، وليس بمكونات حركات عضلات الوجه.

حينما نرى ابتسامة على وجه شخص آخر نكون بصحبته نميل للشعور بالسعادة ونرد بالابتسام، ونكون على استعداد للتعاون معه. وعندما نرى دموعًا نميل للشعور بالحزن ونندفع لتقديم يد العون. وعندما نرى عبوسًا غالبًا ما يتولد لدينًا شعور بالغضب، ونستعد لاحتمال الصدام مع الآخر. وعندما نسمع أحدًا يصرخ مذعورًا، عادةً ما نشعر بالخوف. ففي كل حالة من هذه الحالات نتشارك مع الشخص الآخر وجدانيًّا شعورًا يؤثر علينا ويقيم علاقة بيننا وبينه.[١٥] تصوَّر الأمر هكذا. في أي عرضٍ مسرحيٍّ يحفظ الممثل النص الذي هو مجموعة من الكلمات. ومهمة الممثل هي أن يستخدم هذه الكلمات، وَيُصَوِّر مشاعر الشخصية التي تدعم علاقات معينة مع الشخصيات الأخرى. ولكن في الحياة العادية يحدث العكس تقريبًا؛ إذ تمدنا المشاعر بنصوص قِوامها الارتباط وليس الكلمات — في التعاون السعيد، أو في الانفصال الحزين، أو في النزاع الغاضب، أو في الخوف المشترك وما إلى ذلك — ونضيف نحن الكلمات الملائمة في تفاعلاتنا مع بعضنا البعض. ومثال ذلك الكلمات التي تقولها تيتانيا في مسرحية «حلم ليلة صيف» لبوتوم النسَّاج (الذي تحوَّل إلى حمارٍ) بعد أن قُطِّر رحيق الحب في عينيها (ناقشتها في الفصل الأول).

ويقول جولدمان إنه حينما لا يرى المرء أو يسمع تعبير شخص عن مشاعره مباشرةً، فإنه يلجأ إلى سبيل آخر للمشاركة الوجدانية، يُطلق عليه جولدمان قراءة العقل الراقية: المشاركة الوجدانية التخيلية. وهي عملية تتكون من جزأين. في الجزء الأول منهما نستدل من خلال المحاكاة داخل أنفسنا على الشعور الذي يحس به الشخص الآخر ونعزو له هذا الشعور. أما الجزء الثاني الذي يحدث في الوقت نفسه فيتلخَّص في أننا بسبب المحاكاة؛ نحس بشعور مشابه في أنفسنا، بطريقة تتيح التوافق الاجتماعي. ويمكن أن تتأسس قراءة العقل التخيلية هذه على مجموعة متنوعة من المعلومات حول الآخر. ويمكن أن

تحدث في لحظة التفاعل نفسها، أو على المدى الأطول مع تكوين النماذج العقلية عن الأشخاص الذين نعرفهم.

تتشابه كثيرًا نوعية المعلومات التي نبني على أساسها النماذج العقلية للآخرين حينما تنبع مما نلاحظه أو نتخيله بأنفسنا عن شخص ما، وحينما تكون معلومات منقولة لنا عن طريق الأصدقاء أثناء الحديث عن أناس نعرفهم، وعندما يقدمها لنا كُتَّاب القصص الخيالية عن إحدى الشخصيات.[١٦] وفي القصص الخيالي، تُشكِّل النماذج العقلية التي نقيمها للشخصيات توجهاتنا إزاءها. وبإمكان الكاتب الماهر مساعدتنا على إقامة نماذج عقلية للشخصيات أفضل من النماذج التي نقيمها نحن أحيانًا للأشخاص الذين نعرفهم في حياتنا اليومية.

(٤) خبرة الشعور في القصص الخيالية

عندنا نقرأ قصة خيالية أو نشاهد عملًا دراميًّا، فإننا نرغب أن يحرك هذا العمل مشاعرنا. وعندما نقرأ عملًا لا ينتمي إلى القصص الخيالية — عن علم الوراثة أو التاريخ مثلًا — فإننا نرغب في اكتساب معلومات جديدة. على الأقل، هذه هي الفكرة المبدئية.[١٧] ولعلَّها ليست فكرة تامَّة؛ لأننا غالبًا ما ننسجم ونتأثر عند قراءة الأعمال الواقعية. لهذا، سأحاول إعادة صياغة هذه الفكرة الأوَّلِيَّة بأسلوب أفضل. تحمل المشاعر أهمية حاسمة في القصص الخيالية، وكذلك في أنواع من الكتابات مثل كتابة السِّيَر؛ نحن نتفاعل مع المسائل لأنها تهمنا من الناحية الشعورية إذ تتعلق بالناس وبالنيات وبالعواقب. ولكن المشاعر التي نعيشها ليست في المقام الأول مشاعر الشخصيات، بل هي مشاعرنا نحن في السياقات التي نتخيلها. أما في الأعمال الواقعية، فإن المسائل التي ننشغل بها قد تتضمن أشخاصًا ونيات وعواقب، ولكنها يمكن أن تكون أكثر تنوعًا، ولا حاجة لأن تكون مشاعرنا في مركزها.

كيف نفهم الشعور؟ يوجد اتفاق كبير في علم النفس على أن فهم الشعور هو عملية يحدث من خلالها ارتباط بين حدث أو شخص ما (في العالم الخارجي) واهتمام أو غرض ما (داخلي)؛[١٨] والشعور هو تلك العملية التي تُضفي على الأحداث معانيها في الحياة، وغالبًا ما تُدخِل الأحداث في دائرة الوعي.

هل نستطيع معرفة كيف تُستحضَر المشاعر في القصص الخيالية معرفة أدق؟ أجْرَينا أنا وجيرالد كابتشيك وبيتر فوردرار تجربة، طلبنا فيها من المشاركين أن يقرءوا مقتطفات من مجموعة «أهالي دبلن» القصصية لجيمس جويس، وصنَّفنا مشاعر القراء

إلى مشاعر جديدة (شعروا بها أثناء القراءة) وذكريات شعورية (مرتبطة بأي ذكريات أثيرت داخلهم أثناء القراءة). أحسَّ المشاركون بكلا النوعين من المشاعر. وبالمقارنة، عندما طلب من الناس أن يقرءوا قصصًا قصيرة، ثم يكتبوا حروفًا «ذ» و«ش» و«ف» (ترمز للذكريات والمشاعر والأفكار كما هو موضَّح في الفصل الثالث) سجَّل معظمهم مجموعات المشاعر «ش»، المشاعر الجديدة، علاوةً على بعض الذكريات ذات التفاصيل الشعورية.[١٩]
كيف تحدث الأنواع المختلفة من المشاعر؟ سأطرح في الأقسام التالية أربع طرق أساسية تحدث من خلالها المشاعر.

(٤-١) مشاعر التماهي

التفهم التشاركي الوجداني لمشاعر الآخرين مهم في الحياة الاجتماعية اليومية، وهو ينتقل مع تعديل طفيف إلى عالم القَصص الخيالي حيث يحمل اسم التماهي.[٢٠]

ها هو التعديل: في عملية قراءة العقل التشاركية الوجدانية اليومية، نرى ما يشعر به الآخر أو نتخيله، وفي الوقت نفسه يمكن أن نشعر نحن أنفسنا بشعور مشابه، وفي القصص الخيالي، تكون الخطوة الأولى هي أن نُنَحي أهدافنا وخططنا الخاصة جانبًا، وأن نستبدل بها أهداف الشخصية وخططها وأفعالها (كما يُبيِّنها المؤلف) داخل معالِج التخطيط لدينا. أما في الخطوة الثانية فنبدأ في الإحساس بمشاعر جديدة في ظل الأهداف والخطط التي تبنيناها، وفي إطار الظروف التي تفرضها أفعال الشخصية وآثار تلك الأفعال.

مُعالِج التخطيط هذا هو العملية التي ننظم من خلالها حياتنا ونفعل أفعالنا. ربما أقول لنفسي: «سأنتهي من كتابة هذه الفقرة ثم أعد فنجانًا من القهوة.» ما يحدث عند قراءة قصة خيالية هو أننا ننسحب من عالمنا الحالي، ونُوقِف عمل أهدافنا وخططنا وتصرفاتنا الخاصة؛ ليصبح المعالِج جاهزًا لاستقبال أهداف بطل القصة وخططه وأفعاله، ويخبر المؤلف القارئ بالخطط والأفعال التي عليه إدخالها. وهنا يحدث التماهي المبني على المشاركة الوجدانية عند إدخال أهداف الشخصية وخططها وأفعالها في معالِج تخطيطنا، فنشعر في أنفسنا بالمشاعر المرتبطة بالأفعال التي نؤديها داخل عقولنا وكأننا في مكان الشخصية.[٢١]

وقد أجرى توم تراباسو وجينيفر تشونج تجربة تُبيِّن كيفية حدوث هذا النوع من التماهي؛ إذ طلبا من ٢٠ شخصًا مشاهدة فيلمين هما «فيرتيجو» لألفريد هيتشكوك

و«بليد رانر» لريدلي سكوت، وقَسَّماهم عشوائيًّا إلى مجموعتين. خلال التجربة أوقِف كل فيلم ١٢ مرة أثناء عرضه، وفي كل مرة يُوقَف فيها الفيلم يُسأل المشاهدون في المجموعة التي تشاهده إلى أي مدًى تسير الأحداث لمصلحة بطل الفيلم أو خصمه. وكان الهدف من ذلك تحديد مدى إدراك المشاهدين لنجاح خطط البطل وخطط خصمه وفشلها. (وقد اتَّفَقَت تقويمات المشاهدين مع تحليلات القائمين على التجربة لأفعال الشخصيات وآثارها أثناء مشاهدة الفيلمين.) أما في المجموعة الثانية فقد طُلِب من المشاهدين في كل مرة أوقِف فيها الفيلم الذي يشاهدونه تحديد المشاعر التي شعروا بها ودرجة حدَّتِها. ووُجد أنه عند سير الأحداث في صالح البطل أو ضد خصمه (حسب تقويم المشاهدين في المجموعة الأولى) كان المشاهدون في المجموعة الثانية يشعرون بمشاعر إيجابية كالبهجة أو الارتياح، في حين أنه عند سير الأحداث عكس مصلحة البطل أو في صالح خصمه (حسب تقويم المشاهدين في المجموعة الأولى) كان المشاهدون في المجموعة الثانية يشعرون بمشاعرٍ سلبية كالحزن أو الغضب أو القلق.

هذه المجموعة الثانية من المشاهدين تمثلنا نحن القراء وأفراد الجمهور. فنحن نشعر بالابتهاج أو الارتياح حين يُحسِن بطلنا المحبوب البلاء، أو نشعر بالحزن أو الغضب أو القلق عندما يُفْلِح غريمه.[٢٢]

غير أن ما توصل إليه تراباسو وتشونج هو مجرَّد أساسيات. فنتائج تجربتهما دليل على الصلة الوثيقة بين القصص الخيالية والألعاب؛ لأنها تنطبق على مشاهدة الألعاب الرياضية كذلك، فعندما نتعامل مع قصة خيالية أو مباراة رياضية بهذه الطريقة، فإننا نشعر ببعض التشويق والمتعة، وببعض السعادة عند نجاح بطل القصة أو فوز فريقنا، وببعض الحزن والقلق عند نجاح الخصم أو الفريق المنافس. أما الفن الأدبي فلا يسبق هذا الأثر في المعتاد. على العكس من ذلك، فإن الأدب يُفصِّله. في فيلم «فيرتيجو» على سبيل المثال — وهو أحد فيلمَي تجربة ترباسو وتشونج — يلعب دورَ البطل — سكوتي — الممثل جيمس ستيوارت أحد صنائع منظومة صناعة النجوم في هوليوود. والسبب في اختياره لتأدية هذا الدور هو شعبيته، ولأنه يواجه بعض المصاعب في بداية الفيلم، ويسهل التماهي معه. كان سكوتي محقِّقًا، وأحيل إلى التقاعد المبكر؛ لأنه كان مشارِكًا في حادثٍ أليم، سقط جراءه أحد زملائه من مكان مرتفع لاقيًا حتفه، ويعاني سكوتي الآن من خوفٍ مرَضي من المرتفعات. بعد ذلك يطلب منه أحد زملاء دراسته الجامعية أن يُراقب زوجته مادلين التي صارت تتصرف بأسلوب غريب، وهو يعتقد أن روح إحدى

قريباتها المتوفيات قد مسَّتها. وهكذا قد يبدو أن الفيلم هدفه مجرد التسلية داخل قالب من الغموض.

لكن «فيرتيجو» ليس مجرد فيلم للتسلية، ولكنه عمل فنيٌّ في رأيي. مع تصاعد الأحداث نكتشف بعض السمات المريبة في شخصية سكوتي على غير المعتاد في أبطال أفلام التسلية. يصير مهووسًا بمادلين، ثم يبدأ في التصرف بأسلوب قسري، بل ويصبح منفِّرًا. وهكذا، كلما تماهينا مع سكوتي وتبنَّينا أهدافه وخططه وأفعاله نجد أنفسنا نتصرف في خيالنا بأساليب تتنافى مع ما اعتدنا عليه. فهل يمكن أن نصبح نحن أنفسنا مهووسين بشركاء حياة أصدقائنا، وأن نتصرف بقسوة؟ بما أننا ما زلنا نتماهى مع شخصية سكوتي فالإجابة هي نعم، في خيالنا.

من الوارد أن نجد أنفسنا في كل فيلم من أفلام الحركة تقريبًا، وفي العديد من القصص الخيالية نمر بمشاعر تماهٍ نصبح معها انتقاميين على سبيل المثال نيابةً عن البطل الذي أوذِيَ في الفيلم، ولهذا، نعم، نحن قادرون على مثل هذه المشاعر المدمرة. أحد الفروقات بين فيلم التسلية والعمل الفني — من وجهة نظري — هو أننا نشعر مع أي فيلم حركة بسيط بالغضب، وتنتهي القصة بإشباع رغبتنا في الانتقام، ونحن هنا نكون قد طبَّقنا مخططًا ذهنيًّا لعادةٍ لا تختلف كثيرًا عن عادة ارتداء ملابسنا كل صباح. أما في الفن، فعلى العكس من ذلك، يتغير فهمنا لذاتنا، مثل أن نكتشف في أنفسنا احتمالات كامنة معينة قد لا نعترف بها لأنفسنا في المعتاد، وقد نظن أنها موجودة فقط لدى الآخرين، فنكتشف أننا نحن أيضًا باعتبارنا أفرادًا من العائلة البشرية قادرون، ولو على مستوى عقولنا فقط، على مشاعر غير محمودة للغاية.

وإليكم موجزًا لكيفية حدوث ذلك، كما أراه. يُستغرَق القارئ من خلال عملية شعورية أوليَّة للغاية في خطط البطل ودروبه. وهذا تحديدًا هو ما يُحرك الحبكة في الغالب، ولعلَّه ما يدفعنا لتقليب الصفحات، أو يبقينا في مقاعدنا في دور السينما أو المسارح، وقد يكون هذا ممتعًا. أما في الفن فنحس بالشعور، ويتسرب إلينا معه إمكانية شيء آخر أيضًا. يمكن أن يتغيَّر أسلوب رؤيتنا للعالم، بل يمكن أن نتغير نحن أنفسنا. فالفن ليس مجرد جولة على مشاغل وانحيازات قائمة بالفعل من خلال مخطط ذهني يُطبَّق كالمعتاد، بل إنه يتيح لنا تجربة مجموعة من المشاعر في إطار سياقاتٍ لا نصادفها عادةً، والتفكير في أنفسنا بطرق غريبة علينا.

(٤-٢) مشاعر التعاطف

ثمَّة طريقة ثانية لبعث المشاعر الجديدة في نفس القارئ، وهي أن يُقدِّم الكاتب ما يُطلَق عليه النمط التقويمي، وهو نمط للأحداث قادر على إثارة المشاعر.[٢٣] إذ تُثار المشاعر وفقًا لهذه الفكرة التي ترجع لزمن كتاب «الخطابة» لأرسطو نتيجة عمليات تقويم لأحداث من نوعٍ يُحتمل أن يهم الناس. تُثار مشاعر معينة نتيجة أنماط معينة من الأحداث؛ فتنشأ السعادة من النجاح أو لقاء الأصدقاء بعد الغياب، وينتج الحزن من الخسارة، والغضب بسبب الإحباط والأذى المتعمد من الآخرين، وينشأ الخوف والقلق من استشعار الخطر.

وهكذا، بالإضافة إلى التماهي، يستطيع المرء أن يحس بشعورٍ يرتبط بنمط تقويمي معين عن طريق التعاطف. ويُفهم التعاطف في الاستخدام الحديث بمعزل عن المشاركة الوجدانية (تشاطر الشعور مع شخص آخر)، ويُقصد به عادةً أن يشعر المرء بشخصٍ آخر في ورطته. والفكرة هنا تتَلخَّص في أننا نفهم الأحداث (الورطات) التي تسببت في المشاعر من أسلوب تصوير الكاتب لطريقة حدوثها للشخصية، فنتعرف على نوع الورطة ونحس بمشاعر تعاطفية مع الشخصية.

وكما بيَّنْت في الفصل الرابع، من السهل التعاطف مع الأشخاص الذين لا نعرفهم عندما يواجهون مآزق. في قصة كيت شوبان «حلم ساعة»، لا نعرف السيدة مالارد بادئ ذي بدء، ولكننا نعلم من العبارات الأولى في القصة أنها تعاني من مشكلة صحية في القلب، وأنها تُبلَّغ بأخبار وفاة زوجها، ولهذا يكون من السهل التعاطف معها.

أفضل وصف أعرفه للمشاعر التعاطفية التي يوَلِّدها القصص الخيالي، هو قول إد تان عن الأفلام أنها تبدو كآلات صُنعت خصيصى لتحفزنا على الإحساس بالمشاعر: مشاعر رقيقة في قصص الحب، ومشاعر خوف في أفلام الإثارة، وغضب في أفلام الحركة، وهكذا. ويرى تان أن هذه المشاعر مشاعر مشاهدة، والسبب في شعورنا بها أن صُنَّاع الأفلام يكسوننا أولًا بعباءة الإخفاء، ثم يأخذوننا على نحو يشبه السحر لمشاهدة مشهد ذي مضامين شعورية، وبعده مشهد آخر، وبعده آخر، فنصير كالمسافرين عبر الزمن أثناء سفرهم لزمان آخر، فنستطيع مشاهدة ما يجري، ولكن لا يكون بمقدورنا التأثير فيه بأي طريقة كانت، ونُقَيِّم مجموعة الأحداث التي تؤدي مثلًا للوقوع في الحب أو النزاع أو إلى أذى يتطلب الانتقام، ونستمتع بمتابعة ما سوف يحدث.

تتكون هذه العملية وفقًا لهذا المفهوم من جزأين: أحدهما هو إقامة المؤلفين أو صُنَّاع الأفلام أحداثًا (ورطات) من شأنها إثارة مشاعر الشخصيات، والثاني عندما نُقوِّم

نحن القُرَّاء وأفراد الجمهور هذه الأحداث، ونتعرف على المشاعر التي من شأنها إثارتها. ولأننا نشهد كل ذلك، تكون مشاعرنا مشاعر مشاهدة. وقد شرح لي نيكو فريدا (وهو صاحب نظرية المشاعر التي يبني عليها تان عمله) الفكرة كما يلي. أتذكر ونحن جالسون في مطعم في بيتسبيرج على ارتفاع شاهق، نتطلَّع إلى حركة المرور بالأسفل، حين قال لي: «تخيَّل وجود حادث سيارة.» «أنت مأخوذ بالحادث، وقلق في الوقت نفسه على ركاب السيارة. لكنك لا تشعر وكأنك في السيارة، ولا تشعر بما كان يمكن أن تشعر به لو كان أطفالك هم الموجودون داخلها.»

في ظنِّي، أن مثل هذا الوصف لا بد وأن يشمل فكرة أن أنواعًا معينة من الأحداث — الحوادث، والوقوع في الحب، والشجارات وغيرها من الاعتداءات، والخيانة، والمظالم، والانحطاط، ومعاناة الخسارة — جميعها لها أثر أخَّاذ علينا. وهذا أحد أسباب اكتظاظ الأفلام وشاشات التلفزة بمثل هذه الأحداث، ومع كل حدثٍ منها نرغب في معرفة المزيد. وهذه الأحداث ليست مادة للأعمال الأدبية الشهيرة فقط، وإنما هي مادة للقصص الإخبارية كذلك. ولعلَّ مثل هذه الأحداث هي الحجر الذي يحرك المياه المجتمعية الراكدة، وسر جذبها لنا هو رغبتنا في معرفة ما سيحدث بعد ذلك.[٢٤]

في نظرية المشاعر التعاطفية، ينبع استمتاعنا بقصة خيالية من دخولنا عالمًا سرديًّا نشعر فيه بأناس يعانون من أحداث معينة، ولكننا في نفس الوقت نكون محصنين من الآثار السيئة لتلك الأحداث على أنفسنا أو على من نحب. ومع متابعتنا لسير القصة، نُشبِع رغبتنا في معرفة الخاتمة السردية. وهكذا عند قراءة قصة «حلم ساعة» يجذب انتباهنا أولًا وفاة زوج السيدة مالارد؛ إذ ندرك أن خبر الوفاة سوف يُحزِن السيدة مالارد، وهو ما يحدث بالفعل. ثم نتابع القراءة لأننا بسبب طبيعتنا الاجتماعية نهتم بما يحدث للناس عامةً، ومع ما يُحدثه الموت خاصةً من خرق لنسيج الحياة اليومية، نشعر بالرغبة في معرفة كيف يؤثر هذا الحدث المثير للمشاعر على الأشخاص المعنيين به. وهكذا يتولد لدينا بفضل المشاعر التعاطفية اهتمام بالشخصية ومصيرها.

وإليكم كيف وصفت جورج إليوت — من الجيل السابق لكيت شوبان — الأمر:

> إن أعظم نفعٍ ندين به للفنان، سواء أكان رسامًا أم شاعرًا أم روائيًّا، هو بَسْط مشاعر التعاطف لدينا. تستلزم الالتماسات القائمة على التعميمات والإحصاءات تعاطفًا جاهزا سلفًا، وحسًّا أخلاقيًّا نشطًا بالفعل؛ لكن صورة للحياة الإنسانية كالتي يمكن أن يقدمها فنان عظيم تُفاجِئ حتى التافهين والأنانيين، وتجذب

> انتباههم بعيدًا عن ذواتهم، وهذا ما يجوز أن نسميه المادة الخام للحس الأخلاقي ... الفن هو أقرب شيء للحياة؛ فهو أسلوب لتعظيم الخبرة ومدِّ صِلَتنا بإخوتنا من البشر خارج نطاق مصائرنا الشخصية. (ص١٩٢-١٩٣)

(٤-٣) المشاعر الأدبية

تُعَد مشاعر التماهي والتعاطف مشاعر جديدة، وتحدث نتيجة أحداث القصة. ولكن غالبًا أيضًا ما يثير القَصص الخيالي داخلنا مشاعر مبعثها ذكريات حيواتنا.

وأظن أن الهند هي منشأ النظرية المثلى حول الطريقة التي تؤثر بها المشاعر المتذكَّرة فينا فيما يتعلق بالقصص الخيالية. وفي حين يُعَد مصطلح «المحاكاة» هو المصطلح الأساسي في النظرية الأدبية الغربية، تحتل المشاعر أهمية جوهرية في النظرية الأدبية الهندية الموازية. وصاحب هذه النظرية هو أبينافاجوبتا الذي سبق أن طَرَحْت عرضه لفكرة «الدفاني» (الإيحاء) في الفصل الثالث.[٢٥] وهو يُفرِّق في هذه النظرية بين «البافا» أو الشعور اليومي، و«الراسا» أو الشعور الأدبي. وتعبير «راسا» استعارة دالة على مذاق الطعام، ويُقصد بها هنا خبرة الشعور في عمل أدبي فني.

يقول المنظِّرون الهنود إن الممثل في أي مسرحية يؤدي مشاعر معينة باللفتات أو نبرة الصوت، وما إلى ذلك، وعندئذٍ يُستَحَث «الراسا» في نفوس الجمهور. والفكرة هنا هي نفسها التي ناقشناها فيما يتعلق بالتعاطف؛ إذ تُقَدِّم القصة أو المسرحية أنماطًا تقويميَّة تحدد أنواعًا معينة من المشاعر. وقد افترض المنظِّرون الهنود وجود تسعة مشاعر يومية وأدبية — «بافا» و«راسا» — أساسية هي كالآتي:

بافا	راسا
المتعة الجنسية	الغرامي أو المثير جنسيًّا
الضحك	الكوميدي
الحزن	المثير للشَّفقة أو التراجيدي
الغضب	الثائر
الإصرار	البطولي
الخوف	المريع

بافا	راسا
الاشمئزاز أو خيبة الأمل	البغيض أو البشع
الدهشة	المبْهر
السكينة	المسالِم

اعتبر هؤلاء المنظِّرون أن كل عمل من أعمال الفن الأدبي ينبغي أن يركز على «راسا» واحد، وأن تُبنى حبكته على سلسلة من أنماط التقويم المتمحورة حول هذا الشعور. أما في الغرب فإن الفكرة المماثلة لذلك هي الأنواع الأدبية: قصص الحب، والكوميديا، والتراجيديا، وهكذا. وحتى حينما تُبنى الحبكات على أساس «راسا» واحد، فإنها تمر عادةً بتسلسلات من الحالات الشعورية الأخرى، إلى جانب المراحل الانتقالية مثل التوجس والحيرة.

تكمن أهمية الأنواع الأدبية القائمة على المشاعر في نظرية «الراسا» في أن كل شعور أدبي ينشأ عنه مجموعة معينة من المضامين، والتلميحات المحتمَلة؛ أي «الدفاني». وهكذا، على سبيل المثال، في قصة حب (مبنية على الراسا الغرامي)، يمكن أن يسأل الواحد في مشهد يجمع بين شخصين كلٌّ منهما منجذبٌ إلى الآخر: «هل لديك كل ما تحتاجه؟» ويمكن أن يحتمل هذا السؤال دلالات قد يحتملها في قصة قائمة على الراسا البطولي.

يختلف «الراسا» عن الشعور اليومي في أن إدراكنا له قد يكون أعمق، أو كما عبَّر المنظِّرون الهنود، فإن فهمنا لمشاعرنا اليومية غالبًا ما يُحجَب عنا؛ لأن أعيننا مغطاة بطبقةٍ سميكة من الأنانية وحب الذات. ومن الأسباب الأخرى التي يسوقها المنظِّرون الهنود في أولوية «الراسا» على المشاعر اليومية أنه قادر على استحضار ذكريات من نطاق عريض من الحيوات السابقة إلى وعينا. وقد يفهم الغربيون العصريون هذا بمعنى أننا نحس في القصص الخيالية بمشاعر نتذكرها من خبراتنا الشخصية السابقة، ونتشاركها مع بقية البشر، انطلاقًا من وعينا بقرابتنا الارتقائية النشوئية وكذلك الثقافية. يمكن أيضًا استحضار مجموعة كبيرة من الذكريات إلى قصة خيالية بمشاهدة العديد من المسرحيات وقراءة العديد من الروايات.

وقد طرح ديفيد مِيول ودونالد كويكن نظرية غربية شبيهة بنظرية «الراسا»، تتناول إثارة الأعمال الأدبية للمشاعر، وفيها يقترحان أن المشاعر المستبصِرة — يسميانها مشاعر تغيير الذات — يمكن أن تحدث إذا اجتمع عنصران اثنان معًا: أولهما يوجد في عناصر

النص نفسه، كخواص التغريب التي يحملها مثلًا، والآخر شخصي، كأن يكون شعورًا متذَكرًا. ويُشبِّه مِيول وكويكن هذه العملية بالاستعارة من حيث إنه في الاستعارة يمكن للشيء أن يصير شيئًا آخر. وبالمثل يقولان أيضًا إن القراءة يمكن أن ينتج عنها «استعارات للتعريف الشخصي تعدِّل من فهم الذات» (ص٢٢١). وهما يقصدان بهذا إمكانية أن يتغير شعور ما إلى شعورٍ آخر؛ ومن ثَمَّ نشعر به بطريقة جديدة. ويقدمان مثالًا لذلك من مسرحية سوفوكليس «أوديب ملكًا». كان الشعور الذي رأى سوفوكليس ضرورةً مِلحَّة لعلاجه هو الاختيال السافر في شخصية أوديب. ويمكن أن يستحضر المشاهدون بعض الذكريات المرتبطة به. ويمكن تغيير هذا الشعور في المسرحية (أو تحويله استعاريًّا) في عقول الجمهور عن طريق الشعورَين اللذين عرَّفهما أرسطو بأنهما أساس التراجيديا، وأوَّلهما الخوف على النفس، وبعده الشفقة على البطل. وما يمكن أن يحدث بعد ذلك، كما يقول مِيول وكويكن، هو أن:

> الشعور المتذَكَّر … لا يبقى استنساخيًّا محضًا؛ فما يبدأ شعورًا متذَكَّرًا قد يتحول إلى شعورٍ جديد؛ فإما أن يتغير الشعور الأصلي، أو أن تتضح القيود التي كانت محيطة به بطريقة معينة تجعل شعورًا جديدًا يُولَد مكانها. وقد أثبتنا في العديد من الدراسات السابقة قوة المشاعر التغييرية، وتحديدًا بإظهار كيف تُحفِّز المشاعر الجمالية — مثل لحظات التغريب مقابل الإبراز — عملية بحث تحركه المشاعر عن تأويلات بديلة تُشكِّل — بدورها — الفهم اللاحق للشعور. (ص٢٢٩)

كتب مِيول عام ٢٠٠٨ فصلًا أشار فيه إلى أن «الراسا» له طابع أبدي؛ كما لو كان دومًا شعورًا إنسانيًّا. وإذا أمكن لي أن أعدل نظرية «الراسا» في ضوء اقتراحه، أقول إن الكُتاب والفنانين يقدمون لنا أنماط تقويم لمشاعر معينة، ونستحضر نحن — مدفوعين بالتغريب — أنفسنا وخبراتنا السابقة إلى هذه الأنماط، ونشجع أنفسنا فعليًّا على استشعار المشاعر الأدبية في خيالنا. وهكذا نعيش الشعور المستحضَر ضمن سياق جديد، فيزداد شعورنا به، ومن ثَمَّ يمكن أن نركز على النص أو الذكرى أو الطابع الأبدي للشعور بطريقة من شأنها أخذنا خارج أنفسنا. ولعلَّ التحرك بين مثل تلك الحالات هو ما يُمكِّننا من تغيير فهمنا للشعور في النص الذي نقرؤه وفي أنفسنا.

أكَّد منظِّرو «الراسا» أهمية إدخال الحس التربوي على الفن الأدبي، كما أكَّدوا خصائصه التربوية ذات الطابع الأخلاقي. إذ رأوا أن الفن ليس محاكاة للحياة بل أن

الحياة المنظمة أخلاقيًّا هي ما يجب أن تحاكي الفن جيد البنية. وبوسعنا أن نضيف إلى فكرة «الراسا» ما اقترحه مِيول وكويكن من أننا نستخدم المشاعر الأدبية التي يثيرها النص داخلنا، في إطار مشاعر تغيير الذات، لاستكشاف احتمالات تعزيز الأساليب الجديدة لفهم تلك المشاعر داخلنا وتغييرها. بل ويمكن أن يحدث الاستمتاع حتى في أنواع أدبية كالتراجيديا من الفهم والبناء للإحساس بالآخرين والاستجابة لهم.

ويحمل كتاب كونستانتين ستانيسلافسكي المعَنْوَن «استعداد ممثل» أفكارًا مشابهة لذلك، يرويها ستانيسلافسكي إذ تخيل نفسه عندما كان في بداية تدريبه في مهنة التمثيل، يحْضُر دروسًا مع مخرج معروف هو — في الكتاب — ستانيسلافسكي نفسه بعد ٤٠ عامًا في دوره مديرًا لفرقة مسرح موسكو للفنون. يلحظ المدير أن أداء الممثلين في بداية التحضيرات لمسرحية جديدة يتميز بالحماس مع اكتشاف الممثلين، وهم مصدومون، الأوضاع التي توجد فيها شخصياتهم في المسرحية. ولكن مع تواصل التدريبات يصبح الأداء واهنًا، ويعكس بالكاد سلوك الشخصيات. وهنا يصوغ ستانيسلافسكي توصيته الشهيرة بأن يستحضر الممثلون من حيواتهم ذكريات لمشاعر شبيهة بمشاعر شخصيات المسرحية، وأن يستعينوا بتلك المشاعر بوصفها مادة خامًا لأدائهم.

وليست المسافة بين وصفة ستانيسلافسكي للممثلين في تدريباتهم[٢٦] ببعيدة عن فكرة أن الجماهير والقراء يمرُّون هم أيضًا بمشاعر عبر الذكريات، في تجسيداتهم الشخصية للقصص؛ إذ تُقَدِّم أنماط التقويم الشعوري إشارات للذاكرة؛ بحيث يمكننا أن نستدعي المشاعر من الماضي إلى الحاضر، ونطبقها على السياقات الجديدة فنفهمها فهمًا أعمق، وربما نغيرها كذلك.

من الأفكار الأخرى المتوافقة مع فكرة «الراسا» فكرة طرحها مارسِل بروست، يقول فيها إننا نادرًا ما نندمج في خبراتنا اندماجًا كاملًا؛ إذ قد تمر هذه الخبرات سراعًا، أو قد لا نتدبرها ببساطة. ورأى بروست أنه من النادر الربط بين الخبرة ومعناها. ولكن عند حدوث ذلك — عن طريق ربط نمط الذِّكرى بمعناها مثلًا — فمن الوارد أن يخلق هذا الربط فهمًا بالغ الأثر. ويسوق بروست مثاله الشهير لهذا المعنى في فقرة في الجزء الأول من روايته «البحث عن الزمن المفقود» الذي يحمل عنوان «من جهة سوان»، وفيها يعود مارسِل — الراوي — الشاب إلى بيته ذات يوم وتقنعه والدته أن يجلس معها ويحتسي شاي الأعشاب مع كعك المادلين:

> جَلَسْتُ يطبق على أنفاسي يومي المحبط، واحتمال أن يكون اليوم التالي بائسًا كسابقه، وتحرَّكَت يدي حركة آلية رافعة إلى شفتَيَّ ملعقة من الشاي كنت قد

> بللت فيها قطعة من كعك المادلين. وفي اللحظة التي لمس فيها الشراب ممزوجًا بالكعك باطن فمي ارتعدتُ متنبِّهًا لتغير غير عادي يطرأ عليَّ. داخلتني فجأة بهجة شهية لا علاقة لها بأيٍّ مما حولي، دون أن أملك أدنى فكرة عن سببها. جَعَلَت من فورها تقلُّبات الحياة بلا أهمية، ومصائبها آمنة، واقتضابها وهميًّا، بنفس الأسلوب الذي يغمرني فيه الحب بروحٍ غالية، بل لم تكن هذه الروح بداخلي، لقد تلبَّسَتني فصارت هي أنا. لم أعد أشعر بتواضع شأني أو أن مصيري إلى الفناء أو أن حياتي تسير تحت رحمة الظروف. فمن أين هبطت عليَّ هذه السعادة الغامرة؟ (ص٤٤)

يحاول مارسِل على مدار الصفحتين ونصف الصفحة التالية من الرواية اكتشاف سر سعادته البالغة؛ فيجرب مزيدًا من ملاعق الشاي، ولكن دون جدوى. كان واضحًا، كما قال، أن الحقيقة لم تكن في الشاي، ولكن داخله هو. ظل يجتهد طويلًا لإيجاد جواب ولكن بلا طائل، شاعرًا بشيء غامض يعْتَمل داخله ثم يتلاشى مرة أخرى. وفجأة، باغتَته ذكرى لنفسه وهو طفل يحتسي الشاي مع عمته ليوني. ولم تكن سعادته تتعلق بإحياء ذكرى طعم الشاي من جديد، وإنما كانت بسبب استرجاعه ذكريات من أيام طفولته التي تمثل حالة وزمنًا لم يفهمهما في وقتهما. أما الآن فقد بدأت طفولته ومعانيها تتكشف أمامه مثل تلك الوريقات اليابانية المطوية المجفَّفة التي توضع في وعاء من الماء بحيث إنها:

> ... فور أن تنغمر في الماء تتخذ أشكالًا ملونة يختلف بعضها عن بعض، فمنها ما يصير أزهارًا أو منازل أو أشخاصًا وتكون جميعًا واضحة ومميزة. ومثلها، بدأت الآن جميع الأزهار التي كانت في حديقتنا وأزهار متنزه سوان وأهل القرية الطيبون وبيوتهم الصغيرة والكنيسة وكومبراي كلها بأحيائها؛ تنبثق جميعًا بأشكالها وصلابتها من فنجان الشاي بيدي. (ص٤٧)

استدعى مذاق الشاي في فم مارسِل الشاب أثناء جلوسه مع والدته بعد يوم مملٍّ لحظةً من الماضي، ومعها بذرة معنًى صار الآن بمقدوره ربطه بطفولته، وأصبح كذلك أساس روايته. كان ذلك هو سر سعادته.

ترتبط هذه الفكرة كذلك بمناقشتي في الفصل الثالث لفكرة كيتس عن الشعر باعتباره «أشبه بذكرى» تتحدَّث عن إمكانية استشعار معنًى عميق عندما يقدم الكاتب

كلماتٍ (لطبقة اللغة في العقل) يتخذها القارئ وكأنها كلماته الخاصة؛ لأنها تتَّفقُ تمامًا مع انطباع حسي لديه أو فهم معين (في طبقة البداهة والحدس في العقل).

إن الخطوة الأولى في استمتاعنا بالقصص الخيالية حسب نظرية «الراسا» للمشاعر الأدبية، تنبع أولًا من إدراكنا لأنماط من المشاعر التي سبق أن عشناها بأنفسنا (سواء في الواقع أو الأدب) في سياق جديد. بعد ذلك نُسقِط أنفسنا على ذلك السياق في خيالنا، ونعيش تلك المشاعر من جديد بأسلوب يتيح لنا فهمها فهمًا أعمق، بل وربما نغير شيئًا في أنفسنا أثناء ذلك.

(٤-٤) المشاعر المعاشة مجددًا

إذا كنت قرأت «حلم ساعة» لكيت شوبان، وكتبت على الهوامش الحروف «ذ» و«ش» و«ف» (كما اقترحت في الفصل الثالث) فمن الوارد أن تكون قد استرجعت ذكرى (ذ) عندما قرأت عن تطلُّع السيدة مالارد من نافذتها وهي تقول «حرة.» ولعلَّك استرجعت حينها ذكرى أسررت فيها لنفسك بكلماتٍ معينة، مصحوبة بشعور بالارتياح متعلِّق بموقف ما. ولعلك عندما قرأت القصة وجدت نفسك تعيش من جديد لمحة من شعور تلك الذكرى.

طرح جيرالد كابتشيك أفضل طريقة لشرح كيفية عمل هذا النوع من التذكُّر.[٢٧] وتتلخَّص فكرته في أن أحد ملامح الأعمال الفنية تتمثَّل في قدرتها على استدعاء المشاعر عند مسافة معينة — تُسمَّى المسافة الجمالية — وهذه المسافة لا تكون شديدة القرب بحيث تطْغَى علينا، ولا شديدة البعد بحيث لا يكون لها أثر.

وقد بنى توماس شيف على هذه الفكرة، وافترض أننا في الحياة العادية لا نعيش مشاعرنا دائمًا؛ لأنها تحدث أحيانًا على مسافة جمالية غير مناسبة، فتكون أحيانًا بالِغة القرب مثل مشاعر الحزن لوفاةِ عزيزٍ أو غيرها من أنواع الفقدان أو مشاعر الخزي التي نعجز عن الاعتراف بها لأنفسنا أو لغيرنا، أو ربما مشاعر الإحباط أو الكره المتعلِّقة بأشياء ليس بيدنا حيلة في أمرها. وتوصف هذه المشاعر بأنها «دون المسافة الملائمة». ولذا، نتذكر بعض ملامح الأحداث التي أدَّت إليها، ولكن بطريقة لا تسمح باستيعاب المشاعر المرتبطة بها استيعابًا كاملًا في سيرة حياتنا أو في فهمنا لأنفسنا. وتعَد المشاعر الهائلة المصنَّفة «دون المسافة الملائمة» على طرف مقياس المشاعر المعاشة مجددًا من بين أعراض اضطراب إجهاد ما بعد الصدمة، حين تنقلب الحيوات كاملة رأسًا على عقب بسبب المشاركة في الحرب على سبيل المثال، أو شهود كارثة مدنية، أو التعرض لاعتداء

إجرامي أو للاغتصاب. إذ يعاني المصابون بهذا الاضطراب من استرجاع لقطات من الماضي وكوابيس، ولكنهم يعجزون عن سرد الأحداث سردًا مترابطًا.

ومن الطرق الأخرى التي تحول دون استيعاب الخبرات الشعورية تمام الاستيعاب كبْتُها بالكامل. توصف حينها المشاعر بأنها «فوق المسافة الملائمة». وتظهر آثار هذا النوع من المشاعر على سبيل المثال عندما يتعرض الشخص لجرح موجع في علاقة سابقة، فيتعهد بألَّا يتعرض لمثل هذا الجرح مرة ثانية أبدًا. وعادةً ما يتمكن الشخص من تحقيق هدفه هذا بالانعزال التام عن كل أنواع العلاقات، ومن ثم عن أغلب المشاعر. والوارد أنك تعرف مثل هذه الشخصية في حياتك، وغالبًا ما تبدو منعزلة وغير متجاوبة وباردة.

يقول شيف إن وظيفة الدراما وغيرها من أنواع القَصص الخيالي هي أن تمكننا من أن نحيا من جديد، وأن نستوعب من ثم، مشاعر من ماضينا، يمكنها أن تظل رغم خروجها من دائرة الوعي ذات أثر هائل على حيواتنا، وخصوصًا على علاقاتنا. ويتيح لنا القصص الخيالي، بفضل خصائصه الأكثر انضباطًا من خصائص الحياة العادية، أن نعيش مثل تلك المشاعر من جديد، ولكن من مسافة جمالية مثلى على حدِّ قول شيف. وظيفة الكاتب في معالجة شيف هي عرض الأحداث المهمة شعوريًّا من مسافة جمالية تتيح لنا التعرف على تلك المشاعر وعَيْشها واستيعابها داخلنا.[٢٨]

طبقًا لنظرية المشاعر المعاشة مجددًا، فإن سر الاستمتاع بأي قصة خيالية هو ميزتها الاستشفائية، ويعتمد الاستشفاء على التقدم في إحساسنا بأنفسنا، وبقدرتنا على أن نعيش مشاعر كانت إشكالية من وجهة نظرنا. يقول شيف إن خبرتنا بالمشاعر أثناء قراءة قصة خيالية أو مشاهدتها، هي بمنزلة عيش تلك المشاعر من ماضينا مرة أخرى من مسافة جمالية أفضل. كما يقول شيف إننا حين نبكي مصير روميو وجولييت إنما نعيش مجددًا، في الواقع، حالةَ فقدٍ شخصيةً لم نتمكن من تقَبُّلِها حتى تلك اللحظة. ولعلَّ استشعارنا الحزن في المسرحية يسمح لنا بأخذ خطوة واحدة صغيرة في طريق استيعاب خسارتنا.

(٤-٥) خاتمة حول استثارة المشاعر

طُرِحَت الوسائل الأربع لحثِّ المشاعر (المشاعر الجديدة بالتماهي والتعاطف، والذكريات الشعورية مثل المشاعر الأدبية والمشاعر المعاشة مجددًا) التي ناقشناها (أعلاه) من حيث الأصل بوصفها نظريات متنافِسَة حول كيفية نشأة المشاعر في القصص الخيالية.

والواضح الآن أنها ليست نظريات متعارضة، ولكنها وسائل مختلفة يستطيع الكاتب اللجوء إليها لحث المشاعر. على سبيل المثال تخيرنا (أنا وكابتشيك وفوردرار) في الدراسة التي أجريناها على المشاعر الجديدة والذكريات الشعورية (المذكورة أعلاه) فقرات من قصص جيمس جويس القصيرة تتناول؛ إما موضوعات شعورية أو وصفًا مكثَّفًا، وطلبنا من المشاركين أن يشعروا وكأنهم مكان البطل (التماهي) أو بالتعاطف معه (التعاطف). ووجدنا أن المشاعر الجديدة والذكريات الشعورية تكرَّرت بنسبة متساوية تقريبًا؛ استجابةً للفقرات ذات المحتوى الشعوري، ولكن في الفقرات ذات المحتوى الوصفي المكثَّف دفعت مشاعر التماهي القراء لاستشعار قدر أكبر من المشاعر الجديدة، بينما دفعتهم مشاعر التعاطف لاستحضار مزيد من الذكريات الشعورية. ولذلك، فإن المشاعر الجديدة والذكريات الشعورية لا تحدث بسبب النظريات البديلة، ولكن بوصفها عمليات أثناء القراءة.[٢٩]

وإذا وضعنا النظريات التي عرضناها في الأقسام السابقة معًا، نرى أننا لا نكون في حالة واحدة فقط أثناء القراءة،[٣٠] بل إن بعض الكُتَّاب يضعوننا في حالات شعورية متعددة ومختلفة في آن واحد. يُنوِّع الكُتَّاب المسافات الجمالية للنص باستخدام التغريب وغيره من الأساليب. يركز القراء الآن على جانب ما، ثم على جانب آخر، على النحو الذي وصفه رولان بارت (تناولنا هذه النقطة في الفصل الثالث). وهكذا يمكننا أن نرى أننا نتنقل داخل العديد من الحالات الشعورية المحتملة وفيما بينها مع المشاعر الجديدة مثل التماهي أو التعاطف، ومع الذكريات الشعورية في «الراسا»، أو المشاعر المعاشة مجددًا بمسافات جمالية أفضل.[٣١] ونحن في تنقلنا هذا نصنع تجاوراتنا الخاصة، ونعيش المشاعر بأساليب تمتاز عمَّا في الحياة العادية. بل إن المشاعر المعاشة في القصص الخيالية قد تتسبب أحيانًا في حدوث تغييرات في أسلوب فهمنا لتلك المشاعر، وتزيد من إحساسنا بأنفسنا.

(٥) في رِحاب المجاز

تنشأ المشاعر في الحياة اليومية العادية في المعتاد مع التجاورات، مثل تجاور توقُّع مع حدث؛ ولذلك يستخدم القَصص الخيالي هذه التجاورات. ويمكن أن تحدث هذه التجاورات في القصص الخيالية النثرية على مستوى الكلمات والفقرات والمشاهد.[٣٢] ويمكن أن تحدث في الأفلام على مستوى أجزاء الصور (لأشياء أو أشخاص) واللقطات (كما بيَّنتُ في بداية هذا الفصل) والمشاهد.

على المستوى الأدنى للكلمات وأجزاء الصور، تستخدم جين أوستن تجاورًا في العبارة الأولى من روايتها «كبرياء وتحامل»: إذ تجاور عبارة «الرجل متى كان أعزب وبحوزته ثروة كبيرة» مع «فهو بدون شكٍّ في حاجة إلى زوجٍ» وهذا مدهش وتغريبي.[٣٣] وفي التسلسل الذي ناقشته في بداية الفصل من فيلم «البارجة بوتيمكين»، تتكوَّن الصورة الختامية من تجاور بين يد الطبيب وهي تمسك نظارته المطوية لصنع عدسة مكبرة، والعشرات من اليرقات الكبيرة التي تُرى بالعين المجردة دون الاحتياج لتكبيرها. وفي كلٍّ من العمل النثري والفيلم صدمة شعورية.

أما على مستوى الفقرات ولقطات الأفلام، فإذا تأملنا مرَّة أخرى «السونيت ٢٧» لشكسبير (التي ناقشناها في الفصل الأول) واعتبرنا أن الأبيات الثمانية الأولى (الأوكتاف أو الثُّمانيَّة التي ينطلق فيها الشاعر في رحلة عقلية إلى محبوبته) والأبيات الستة الأخيرة (السِّستِت أو السُّداسيَّة التي يتخيَّل فيها الشاعر حال محبوبته في تلك اللحظة)؛ فقرتين منفصلتَين، فإن تجاورهما ينتج عنه ظاهرة مؤثرة في السونيت، يتداخل فيها الشك والغيرة مع الاشتياق، وهو تجاور يتسبب في قلق الشاعر وسُهادِهِ. أما في تسلسل اللقطات في فيلم «البارجة بوتيمكين» فتتجاور لقطة الطبيب؛ وهو يطوي نظارته ليصنع منها عدسة مكبرة مع منظر عينه من خلال العدستين المطويتين، مع لقطة اليرقات. العدسة المكبرة لا لزوم لها. هي محاولة للتعتيم والسؤال المحير شعوريًّا هنا هو: ماذا أيضًا مما هو بادٍ للعيان في المجتمع الروسي عام ١٩٠٥ يجري تعتيمه؟

أما على المستوى الأعلى فمن أكثر أمثلة التجاور الأدبي التي أعرفها إدهاشًا فقرة من مقال لجيمس بولدوين بعنوان «عند الصليب: رسالة من مكان ما في عقلي» المنشور عام ١٩٦٣.[٣٤] وإليكم الفقرة التغريبية:

> يستصعب الأمريكيون البيض، مثل البيض في كل مكان، التخلي عن فكرة أنهم يمتلكون قيمة متأصِّلة يحتاج إليها السود أو يريدونها. وينكشف هذا الافتراض ... بمختلف الطرق الصادمة، بدءًا من تأكيد بوبي كينيدي أن شخصًا أسود يمكن أن يصبح رئيسًا خلال أربعين سنةً، وصولًا إلى النبرة المؤسفة لتلك التهنئة الدافئة التي يخاطب بها الكثير من الليبراليين نظراءهم السود. الأسود بالطبع هو الذي صار مساويًا. (ص١٠٢)

والتجاور هنا بين مخطط الأغلبية البيضاء ومخطط الأقلية السوداء.

وفي فيلم «البارجة بوتيمكين» يتجاور مشهد اليرقات مع المشهد التالي الذي تعود فيه البارجة إلى الميناء حيث يبدأ التمرد. وهذا يوضح أن المجاورة ليست فقط بين التفاصيل، بل إنها يمكن أن تُوظَّف في طرح أسئلة شعورية لها دلالتها.

المذهل في التجاور وفي الفجوات — بين الكلمات، أو بين لقطات الأفلام، أو بين المشاهد، أو بين المخططات — هو أن ما يملأ تلك الفجوات هو عقل القارئ أو المشاهد. في تلك الفواصل، يمكن للتخيل أن يتَمدَّد.[٣٥] وفيها يمكن للمشاعر — سواء مشاعر التماهي أو التعاطف، أو مشاعر «الراسا» أو المشاعر المعاشة مجددًا — وللأفكار المرتبطة بها أن تنمو، وأن يعيشها المرء من منظورات جديدة أحيانًا.

ولا أظن أن أي شخص قد أجاد التعبير عن هذا الأثر أكثر من أنطون تشيخوف عندما كتب خطابًا لصديقه وراعيه أليكسي سوفورين، وأخبره فيه أنه اعتمد في كتابة قصصه القصيرة «على افتراض أن [قراءه] سوف يضيفون العناصر الذاتية المفقودة في كل قصة.»[٣٦]

بينما تُعَدُّ الاستعارة (شاملةً الرمزية والحلم والمحاكاة) أساس الفن الأدبي، بوِسْع المرء الافتراض أن ما أسماه جيكوبسون القُطب الآخر — ألَا وهو المجاز — قد يكون أساسيًّا بدرجة أعمق بالنسبة إلى كيفية عمل الدماغ، وكيفية شعورنا وتخيُّلنا. وبينما قد تبدو الاستعارة قائمة على عمليات عقلية كالترميز، والترتيب، والمقارنة، وهي العمليات التي ربما تعتمد بدورها على طبقة معالجة اللغة في العقل؛ فإن المجاز يبدو أنه يقوم على مبادئ الارتباط التي تمد معالِجنا العقلي الحدسي الأكثر أساسية بالطاقة.[٣٧] وتشمل هذه الطاقة طاقة الإيحاء (أو الدفاني) التي تشكل بها كلمة أو مفهوم ما نطاق المعاني ذات الصلة، ويرتبط به الفهم الأدبي في كلٍّ من الاستعارة والمجاز ارتباطًا وثيقًا. ولهذا يبدو أن المعالِج الحدسي هو مولِّد خبراتنا الشخصية.

يستعين الكاتب أو صانع الأفلام أثناء عملية الإبداع، بقدر من التعمد، على مجموعة الأصداء والارتباطات الداخلية الخاصة به، ويستكشف طرقًا للتعبير عن تلك الأصداء والارتباطات في صورٍ ومشاهدَ حقيقية يمكن أن تتجاور بحيث تُحدِث صدًى لدى القراء أو الجماهير.

وقد قال جون كيتس في خطاب إلى جون تايلور بتاريخ ٢٧ فبراير ١٨١٨ إنه: «ينبغي أن يفاجئ الشعر المتلقي من خلال المبالغة المعتدلة، وليس من خلال الفرادة.» وقد عَنَى بذلك أن الشعر ينبغي أن يشتمل على قليل من المبالغة من أجل إثارة الانتباه، ولكنه

لا ينبغي أن يكون غريبًا. حينما يحقق القارئ الصلة الإبداعية، فقد يوجد شعور بالدهشة، وكذلك شعور بالملاءمة قد يكون عميقًا، وأحيانًا راقيًا. كيف يحدث ذلك؟ أحد الاحتمالات أن الكلمات تنقل العديد من المعاني الحدسية (داخل الطبقة الحدسية-الترابطية)، وتتسبب من ثم في تجاور معانٍ حدسية لم يسبق أن تجاورت من قبلُ، وبطريقة تبدو صحيحة.[٣٨] تصوغ الكلمات علاقة بين المعاني الحدسية، ويشكل بصيرة. وبهذه البصيرة يستطيع المرء كذلك التمسك بالكلمات التي تحقق هذا الارتباط.

(٦) الاستكشاف والإسقاط

من أقوى الأفكار السديدة التي أنتجتها النظرية الرومانسية في الفن، التي بدأت مع كُتَّاب مثل كولريدج، فكرة طرحها لأول مرَّة روبين كولينجوود في كتابه «مبادئ الفن» حين قال إن الفن «هو» استكشاف المشاعر.

أولًا، استبعد كولينجوود الأفكار التي لا تندرج تحت تعريف الفن. يقول إنه ليس مجرَّد صنعة؛ لأن الصنعة أسلوب، ولا شك أن الفنان ينبغي عليه العمل بإتقان، إلَّا أن الصنعة وحدها ليست بفنٍّ؛ لأنها تخلو من الاستكشاف الإبداعي الضروري للفن. حينما يصنع المرء مقعدًا أو طبقًا من اللازانيا، يعرف جيدًا شكل المنتَج النهائي قبل الشروع في العمل، بل وقد يكون لديه مجموعة من الرسومات أو تركيبة أو وصفة لإرشاده. ثانيًا، يقول كولينجوود إن الفن ليس إقناعًا؛ لأن الإقناع — كما هو الحال عند إعداد اللازانيا — يتطلب وجود نتيجة معينة مقصودة يكون المراد فيها ذا طبيعة اجتماعية وليست مادية؛ إذ لا يكون العمل الفني ثمرة غرض محدَّدٍ مسبقًا للتأثير على الجمهور بطريقة معينة. ثالثًا، يقول كولينجوود إن الفن ليس تسلية أو ترفيهًا، ويصف الترفيه بأنه «وسيلة لتفريغ المشاعر بحيث لا تعوِّق الحياة العملية» (ص٧٨). وللترفيه أغراض مشروعة مثلَه مثَل الصنعة والإقناع، لكن غرض الفن كما يقول كولينجوود مختلف. إنه استكشاف من حيث الأساس، ونتائجه غير معروفة سلفًا، وهو استكشاف للمشاعر تحديدًا. ويضرب كولينجوود مثلًا برجلٍ:

> يعي في البداية أنه يشعر بشيءٍ ما، ولكنه لا يعي تحديدًا ماهية هذا الشعور. كل ما يعيه هو ارتباك أو إثارة تعتمل بداخله، لكنه يجهل طبيعتها. وبينما هو على هذه الحال فكل ما يستطيع قوله عن شعوره هو «أشعر … لا أعرف بمَ أشعر.»

> ينتشل نفسه من هذه الحالة العاجزة المثَّقلة بعمل ما نُسمِّيه التعبير عن نفسه. وهذا نشاط له صلة بما نُطلِق عليه اللغة؛ إذ يُعبِّر عن نفسه بالحديث، وله صِلَة بالوعي أيضًا؛ إذ إن الشعور الذي يُعبَّر عنه هو شعور لم يعد صاحبه جاهلًا بطبيعته. (ص١٠٩–١١٠)

هذا هو الفنان، الذي يستكشف عن طريق التعبير عن شعوره بلغة ما — قد يكون قوامها الكلمات أو الرسم أو الموسيقى — المعنى المحتمَل لهذا الشعور الذي يعتمل بنفسه أو يحركها، ولكنه غير مفهوم بعدُ.

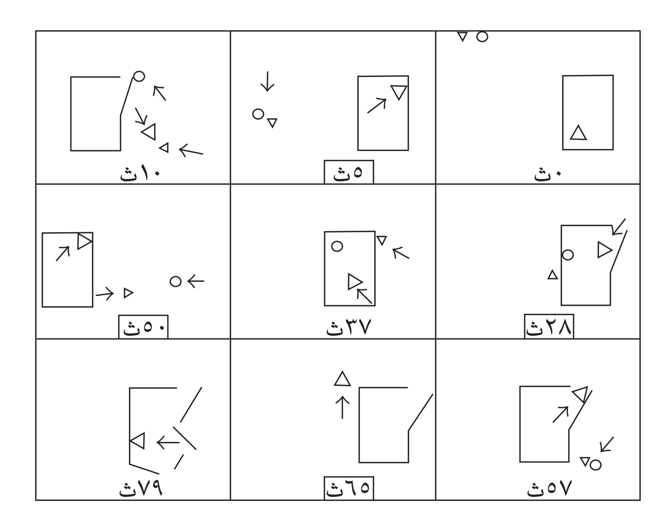
إذا كانت اللغة التي يُعبر بها الفنان عن نفسه هي لغة الكلمات، فإن ما يفعله القارئ يتمثل في استقبال هذه الكلمات من خلال معالج اللغة داخل عقله، ويصنع ممرات تصل هذه الكلمات بطبقة الترابط والحدس في عقله؛ ومن ثَمَّ يشارك في بعض هذه المشاعر، وفي استكشاف معانيها المعبَّر عنها بلغة ما.

تتعلق فكرة كولينجوود بالفنان. وهو يعير القارئ أو المشاهد اهتمامًا أقل، ولكن بوسعنا إتمام هذه الجزئية إذا أخذنا في الاعتبار الأفكار المتعلِّقة بالخيال واستثارة المشاعر التي ناقشتها منذ قليل. إذ يتلخص ما يفعله القارئ أو المشاهد في إسقاط المعاني على العمل الفني، ولكن ليس أية معاني، بل إنه يتخيَّر من مجموعة المعاني التي يوحي بها العمل.

وفيما يلي توضيح لكيفية حدوث هذه العملية، من خلال فيلم رسوم متحركة أعدَّه فريتس هايدر وماري-آن سيمل، وناقشا آثاره على المشاهدين في ورقة بحثية نُشرت عام ١٩٤٤. لم يضم الفيلم سوى مثلث، ومثلث آخر أصغر بعض الشيء، ودائرة صغيرة، وخمسة خطوط مستقيمة تُكوِّن معًا شكل صندوق له باب متأرجح؛ يتحرك المثلثان والدائرة في أرجاء الشاشة، مع دخول الصندوق والخروج منه. وعند سؤال المشاهد عمَّا يراه، بدأ في التحدث عن تحركات المثلثين والدائرة، ولكن لم يسعْه بعد ذلك إلَّا أن يرى هذه الإشارات الظاهرة على الشاشة، وكأنها أفعال تقوم بها شخصيات لها نيات معينة، كتحركاتٍ معبِّرَة عن مطاردة، وشخصيات تدخل المنزل أو الغرفة وتخرج منها.

وقد أعَدْنا أنا ونيكولا يول صنع هذا الفيلم في متابعة لتلك الدراسة. واستغرق الفيلم الذي أعددناه ٨٧ ثانية انقسمت إلى خمسة مشاهد. وكنا نوقِف عرض الفيلم عند نهاية كلٍّ من هذه المشاهد؛ لنسأل المشاركين في الدراسة عما حدث، وكذلك عما يتوقعون حدوثه فيما بعدُ (باستثناء في النهاية). الأرقام ٠ث و٥ث و١٠ث، وما إلى ذلك (الظاهرة في الرسم ٥-٣) توضِّح عدد الثواني التي مرَّت من الفيلم مع كل وضع، أما المربعات المحيطة ببعض

تلك الأرقام، فتشير إلى نهاية كل مشهد حيث أوقِفَ الفيلم لإتاحة الفرصة للمشاهدين لإصدار أحكامهم.



شكل ٥-٣: رسوم للقطات ثابتة من فيلم أوتلي ويول (١٩٨٥) المعاد عن فيلم الرسوم المتحركة الذي أعدَّه هايدر وسيمل. لم تظهر الأسهم في الفيلم، ولكنها توضِّح اتجاه تحرك المثلثين والدائرة.

وقد أكدنا في تجربة أولى ما توصَّل إليه هايدر وسيمل؛ إذ استخدم المشاركون في البداية أفعالًا غير شخصية مثل «يتحرك» لوصف ما كان يحدث، وما يتوقعون حدوثه فيما بعدُ. بعد مرور ٥٠ ثانية من أحداث الفيلم أصبحت ثلاثة أرباع الأفعال التي استخدمها المشاركون أفعالًا تعبِّر عن مقاصد شخصية (مثل «يهرب»)، أو مقاصد تفاعلية بين الأشخاص (مثل «يطارد»)، أو حالات عقلية (مثل «يحب»). وكان أحد أهدافنا من الفيلم هو إضفاء الغموض عليه بثلاث طُرقٍ مختلفة، وفي تجربة ثانية أعطينا ثلاث مجموعات مختلفة من المشاهدين ثلاثة عناوين مختلفة للفيلم نفسه. ووصف المشاهدون الذين قيل لهم إن عنوان الفيلم هو «صاحب المنزل» قصة عملية سطو؛ إذ يقوم المثلث الصغير بإلهاء المثلث الكبير الذي خرج من منزله بينما دخلت الدائرة إلى المنزل لسرقة شيء ثمين.

أما المشاهدون الذين قيل لهم إن عنوان الفيلم هو «الأم القلقة» فاعتبروا أن المثلث الكبير يُمَثِّل أُمًّا تحاول منع طفلها (الدائرة) من الخروج للعب مع المثلث الصغير. بينما رأى المشاهدون الذين قيل لهم إن عنوان الفيلم هو «العاشق الغيور» أن المثلث الكبير يمثل شخصًا يرى محبوبته (الدائرة) مارَّة مع حبيب جديد (المثلث الصغير) ويحاول إبقاء حبيبته في المنزل، ولكنها تهرب مع الحبيب الجديد.

وقد ضمَّ فيلم الرسوم المتحركة عمليتَي الانتقاء (من المثلثين والدائرة والخطوط المستقيمة)، والتوليف (الحركات الارتباطية للمثلثين الكبير والصغير والدائرة، وترتيب الخطوط المستقيمة لتبدو كما لو كانت سياجًا). أما الأفعال — من سرقة أو هروب أو فرار مع الحبيب — فكانت موحًى بها، ولكنها جُسِّدت بالفعل داخل عقول المشاهدين. وقد استخدم المشاهدون لحكي قصة ما رأوه في الفيلم كلمات تُعبر عن المشاعر؛ الغضب عند سرقة شيء ما، أو القلق على طفل، أو غيرة العاشق. ومع اللقطات الختامية للفيلم عند هروب المثلث الصغير والدائرة، ظهر المثلث الكبير وهو يضرب جدران المنزل ويحطمها في يأس.

الحاصل أن الأدب قادر فيما يتعلق بالمشاعر على الاعتماد على سياقات كاملة مكوَّنة بفعل التجاورات، تستدعي تحوُّلات استعارية يمكن أن يصير فيها شعور معين شعورًا آخر. لكن مشاعر الأبطال ليست هي وحدها المعنية، ولكن مشاعر القارئ أو المشاهد كذلك.[٣٩]

ولعلَّ السبب الرئيسي في الأهمية البالغة للمشاعر في القصص الخيالية، هو أنها المعيار المحدِّد للوعي. يتيح تخريج عناصر معينة في العقل في هيئة كتابٍ أو شيء آخر في العالم الخارجي — وهو ما يفعله الفن — نمو الإحساس والوعي[٤٠] لدى كلٍّ من المؤلف والشخص المتفاعل مع العمل الفني. وقد عبَّرَت سوزان لانجر عن ذلك قائلة:

> [كان] ظهور … «الإحساس» بمعناه الأشمل، أو الوعي … أزمةً في التاريخ الطبيعي، تساوي في ضخامتها ظهور الحياة نفسها جراء عمليات فيزيائية كيميائية. وربما لم تكن الأزمة «أزمة» بالمعنى المعتاد المتعلق بوقوع حدثٍ واحد مدمِّر بقدر أو آخر، ولكنها كانت عملية ممتدة شاسعة الأثر تستغرق دهورًا لتتطوَّر. غير أنها أثناء تطورها هذا نشأت معها «الحياة» بمعناها غير المادي؛ «الحياة» باعتبارها عالمًا للقيمة. فالقيمة لا تكون إلا حيث يكون الوعي، وحيثما ينعَدِمُ الإحساس، فلا يوجد ما يهم. (ص١٦٥)

لطالما اعتُبِرَ القَصص الخيالي صنيعة الكاتب. لكن الحقيقة أنه صنيعة مشتركة بين كلٍّ من الكاتب والقارئ (أو المشاهد)، هو صنيعة مشتركة لعالم تخَيُّلي، ولكنه واعٍ، تحتل المشاعر (أو الأحاسيس على حد قول لانجر) قلبه.[٤١] إن المشاعر لدى البشر هي تلك العملية التي ترتبط فيها الأحداث بالأغراض، ومن ثَمَّ بالمعاني. وما يفعله الكاتب هو تقديم التلميحات أو الإيحاءات بحيث يتمكَّن القارئ أو المشاهد من إقامة المشاهد واستبقائها في تخيُّله، وأن يعيش بنفسه خبرة التأثيرات الشعورية ذات المغزى التي تعكسها تجاوراتها. يتناول الفصل التالي الأساليب التي يُقدِّم بها الكاتب هذه الإيحاءات.

الفصل السادس

كتابة القصص الخيالية

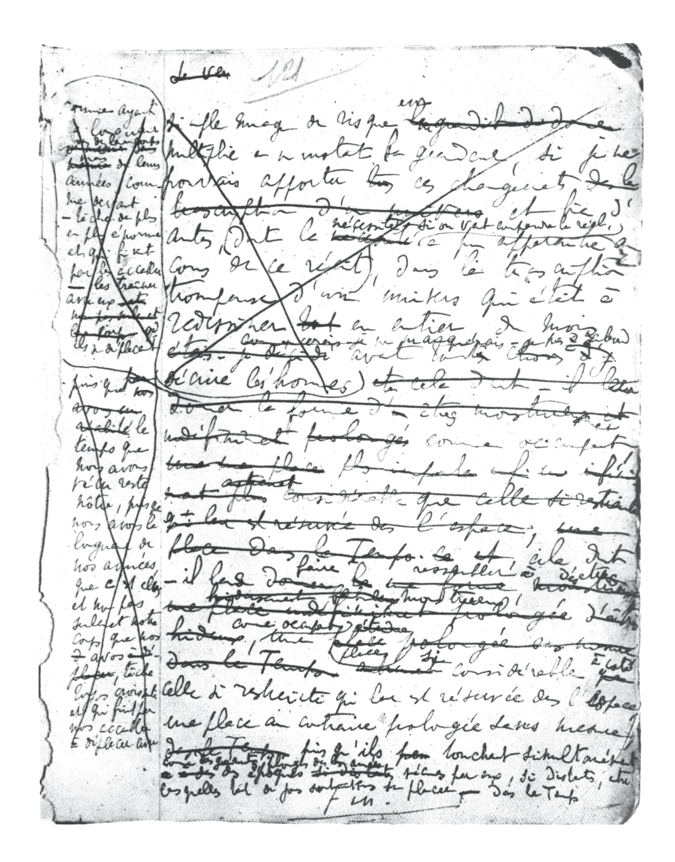
تلميحات للقارئ

(١) الكتابة في العصور الأولى

عاش أول كُتَّاب القصص الخيالية في التاريخ على الأرجح في سومر في بلاد الرافدين منذ ما يقرب من ٥٠٠٠ عام. كانوا كتبة، وكانت مهامهم المعتادة هي تسجيل مذكرات التجارة كتابةً، إلى جانب نشر القوانين التي يسنها الحُكَّام. وكانوا يستخدمون الخط المسماري في الكتابة، وهو عبارة عن علامات مثلثة تُكْتَب باستخدام عصًا مدبَّبة على ألواح مغطاة بالشمع لم يبقَ منها شيء، وكذلك على ألواح طينية كانت تُجفَّف بعد ذلك في الأفران، وقد تبَقَّى بعض تلك الألواح. ولا بد أن أحد هؤلاء الكتبة أو بعضهم بدءوا في مرحلة ما في تدوين بعض القصص التي كان الناس يتناقلونها شفهيًّا.

«ملحمة جلجامش» أشهر هذه القصص القديمة. والنسخة التي أقتبس منها ليست تلك المكتوبة باللغة السومرية، ولكنها ترجمة عن نسخة أخرى لاحقة أتمَّ من النسخة السومرية مكتوبة بالخط نفسه بإحدى اللغات السامية، وهي اللغة الأكادية، والتي تسمى كذلك بالبابلية القديمة. وبدايتها كالآتي:

هو الذي رأى الأعماق، وقواعد البلاد،
هو من خَبَرَ طرق الحياة واكتسب الحكمة التامة!
جلجامش الذي رأى الأعماق، وقواعد البلاد،
هو من خَبَرَ طرق الحياة واكتسب الحكمة التامة!



شكل ٦-١: الصفحة الأخيرة المخطوطة من رواية مارسِل بروست «البحث عن الزمن المفقود».
(المصدر: المكتبة الوطنية الفرنسية، باريس، فرنسا/جيرودو/مكتبة بريدجمان للفنون.)

وعرف مواطن القوة في كل مكان[1]

...

طال ترْحَاله وخاض غمار الأسفار، ثم عاد لبعض السكينة،

ونقش كل معاناته على لوحٍ من الصخر

وشيَّد أسوار مدينة أوروك العظيمة،

وجدران معبد إيانا المقدَّس.



شكل ٦-٢: جزء من لوح طينيٍّ بالخط المسماري من «ملحمة جلجامش». © مجلس أمناء المتحف البريطاني.

انظروا إلى جدرانها الخارجية المتينة كحبل مجدول،
وشاهدوا جدرانها الداخلية منقطعة النظير!
اصعدوا الدَّرج إلى زمان منصرم،
واقتربوا من معبد إيانا، بيت الإلهة عشتار
الذي لم يستطع أي ملك بعده تقليده!
تسلقوا أسوار أوروك وسيروا فوقها جيئة وذهابًا!
تأملوا قواعدها، وافحصوا قرميدها!
ألَم تُحمى النيران على آجُرِّها؟
ألم يضع الحكماء السبعة قواعدها؟

نرى هنا كيف يعترف الكاتب بأسلوب ساحر بوجود قُرَّائه ومُستمعيه. وينقل لنا أندرو جورج صاحب الترجمة الإنجليزية البديعة النص بهذه الطريقة: يقول الكاتب: «تأمَّلوا أسوار المدينة، واصعدوا هذا الدرج، واقتربوا من المعبد.» ومن المحتمل أن مدينة أوروك كانت قائمة في زمان المستمعين الأوائل للملحمة، ولكن حتى هؤلاء، ومع تكشُّف المزيد من القصة بعد كلمات قليلة، لا سبيل لديهم لتنفيذ ما يقوله الرَّاوي فعليًّا خلال الفترة الزمنية المستغرَقة في قراءة الدعوة أو الاستماع إليها: «اصعدوا الدرج، واقتربوا من المعبد، وتسلقوا الأسوار، وافحصوا قواعدها، وعاينوا قرميدها.» ولكن تظل هذه الأداة الأدبية فعَّالة حتى مع القراء والمستمعين في العصور اللاحقة؛ حيث نبدأ من خلالها في إقامة لمحات للمدينة. إن هذا الأسلوب الذي يصعد بعقولنا الدرج والأسوار أسلوب جميل، ويقيم علاقة بين الشخص الذي يروي القصة والشخص الذي سيقيمها في خياله.

(٢) أربع أدوات للقَصص الخيالي

كيف يكتب المرء قصة خيالية؟ أول شيء، كما قالت أورسولا لوجين في مقابلة لها في تورونتو، هو أنك يجب أن تكون قرأت كتابًا واحدًا على الأقل، وهذا يعني أنك لا بد أن تمتلك ما يشبه النموذج العقليَّ لنوع العمل الذي ترغب في كتابته. ويستغرق أغلب الكُتَّاب فترةً من التفكير فيما قد يكتبونه. يحتضن بعضهم الفكرة ويُنمِّيها لسنوات. ويفكِّر بعضهم فيها في محطة الحافلات. ويدوِّن بعضهم ملاحظات. وقد وضَّح جورج سيمنو في مقابلة لمجلة باريس ريفيو كيف أنه قَبْل الشروع في كتابة أي رواية من سلسلة روايات المفتش ميجْرِيه، كان يكتب ملاحظات على ظَهْر أحد الأظرُف حول شخصيات القصة وعلاقاتهم الأَسَرية.

لا يقتصر الأمر عند كتابة القصص الخيالية على أن يحلم المرء بفكرة الكتاب أو القصة؛ فهذا يعرِّض الفكرة لأن تظل غامضة. فينبغي على المرء الاستفاضة في سرد تفاصيلها وشخصياتها، وعليه التفكير في كيفية تقديم هذه التفاصيل والشخصيات لغيره بما يمكنهم من بناء نُسْختهم من الحلم.

أحد الأساليب أن نبدأ بمقال توم وولف «الصحافة الجديدة» الذي افترض فيه أن الجوانب المشوِّقة في الصحافة الحديثة مأخوذة من القصص الخيالية. يقول: «بدأ الصحفيون في اكتشاف الأدوات التي أكسبت الرواية الواقعية تأثيرها الفريد الذي تختلف تسميته ما بين «الحضور»، أو «الواقعية الملموسة»، أو «الاستغراق الشعوري»»، أو «الطبيعة الأخَّاذة» أو «الطبيعة الاستيعابية».» ولكن ما هي هذه الأدوات، وكيف استخدمها وولف

في مقالته الواقعية «أناقة راديكالية» التي كتبها بمناسبة الدعوة التي وجهها المؤلف الموسيقي الشهير لينارد بيرنستاين — أحد المدافعين عن الحقوق المدنية — لأعضاء حزب الفهود السُّود (وهم جماعة تنتمي لحركة القوة السوداء التي نشطت في ستينيات القرن العشرين) في شقته الفاخرة في مانهاتن. إحدى هذه الأدوات كانت أن طلب وولف من القراء تخيُّل أنفسهم داخل عقل بيرنستاين؛ إذ يفكر «ماذا سيأكل الفهود السُّود يا تُرى في وجبة المقبِّلات؟» «هل يحب الفهود السود لُقَيمات الجبن الروكفور المغطاة بالمكسرات المجروشة بهذه الطريقة، ومعها أطراف الهِليون مع القليل من المايونيز؟» (ص٤١٣-٤١٤). وسيكون من ضيق الأفق أن يتبرم شخص ما بأنه لم يكن من المحتمل أن يعرف وولف ما كان يدور برأس بيرنستاين. كان وولف يكتب صحافة واضحة، وكانت الأداة مأخوذة مباشرة من القصص الخيالية.

وقد اقترح وولف أن قوة الصحافة الجديدة مستَمَدَّة في الدرجة الأولى من أربع أدوات وحسب. الأولى استخدام تسلسل المشاهد بِنْيَةً للكتابة، بدلًا من التسلسل التاريخي الوصفي من النوع الذي يمكن قراءته في المذكرات والكتابات التاريخية. وهذا الأسلوب قديم قِدَم جلجامِش. ولا غنى عنه في المسرح والسينما، ولكنه مهم أيضًا في القَصص الخيالي المكتوب. والأداة الثانية التي رأى وولف أنها تستغرق القارئ أكثر من أي أداة أخرى هي الحوار الواقعي. أما الأداة الثالثة فهي استخدام وجهة نظر الغائب، بحيث يُقَدَّم كل مشهد من وجهة نظر إحدى الشخصيات، وأن يكون ذلك (كما في الاقتباس الذي يتحدث عن بيرنستاين بالأعلى) بحيث يرى القارئ المشهد وكأنه داخل عقل الشخصية. والأداة الرابعة هي سرد الوصف التفصيلي لممارسة المكانة التي يقول وولف أنها:

> كانت دومًا أقل ما يحظى بالفهم. وهي تعني تسجيل الإيماءات والعادات والسلوكيات والأعراف اليومية، وطراز الأثاث، والثياب، والديكورات، وأساليب التَّنَقُّل وتناول الطعام وإدارة المنزل، وأساليب التعامل مع الأطفال والخدم والأشخاص الأعلى والأدنى في المنزلة والأقران، علاوة على مختلَف النظرات واللمحات والوضعيات وأساليب المشي، وغيرها من التفاصيل الرمزية التي قد يضمها أي مشهد. رمزية لأي شيء؟ رمزية في العموم لممارسة الناس لمكانتهم بالمعنى الأعَمِّ لهذا التعبير، شاملًا مجمل نمط السلوك والممتلكات الذي يعبر من خلاله الناس عن وضعهم في العالم أو رؤيتهم لهذا الوضع أو ما يأملون أن يكون عليه. (ص٤٧)

ما يتحدَّث وولف عنه هنا — في ظني — هو مجموعة المؤشرات السلوكية للشخصية أو ظِلِّها إن أردنا استخدام التعبير الشكسبيري.

الفارِق بين القَصص الخيالي وغيره في المعتاد هو كون القصة متخيَّلة أم منقولة. وهو فارق حاسم لأغراض عديدة، فليس بيننا من يريد قراءة مادة إخبارية مفبرَكة في أي صحيفة.[٢] ولكن المسألة تختلف من وجهة نظر علم نفس القصص الخيالي. تتعلق المسألة باكتشاف فهم أعمق للخصائص الأساسية للإبداع الأدبي. وما أقترحه هنا هو أن السرد يمكِّن القارئ أو المستَمِع أو المشاهد من بناء محاكاة عقلية أو حلم بحوادث اجتماعية والمحافظة عليه، وهنا أرى أن من حُسْنِ تصَرُّف كاتب القصة الخيالية أن يأخذ في اعتباره الأدوات الأربع التي يتحدث عنها وولف، والتي أناقشها في الأقسام الفرعية التالية.

(٢-١) الأداة الأولى: البناء مشهدًا مشهدًا

بالمخالفة لبعض الروايات الإنجليزية في القرن الثامن عشر التي أخذت شكل المذكرات أو التواريخ، واحتوت على فقرات وصلٍ طويلة، استخدمت جين أوستن أسلوب تسلسل المشاهد في روايتها «كبرياء وتحامل» كثيرًا بقدر ما كان يمكن أن يوصي به وولف. وإليكم توضيحًا لكيفية تطبيق هذه الأداة على الفصول الخمسة الأولى من الرواية. يضم الفصل الأول، بين فقرتيه الافتتاحية والختامية الموجزتين على لسان الراوي، مشهدَ محاورة السيد بينيت وزوجه في منزلهما. وفي الفصل الثاني، يدور المشهد في منزل آل بينيت أيضًا بعد بضعة أيام، ويشارك فيه السيد بينيت وزوجه وبناته. وفي بداية الفصل الثالث، تقفز أوستن إلى الماضي المحكي من اعتذار بينجلي عن تلبية دعوة آل بينيت إيَّاه إلى العشاء، ولكنها تصِف مشهدًا مميزًا آخر بعد صفحة واحدة: قاعة الاحتفالات في ميريتون حيث يُقام الحفل الراقص الذي طال انتظاره. أما الصفحة الأخيرة من الفصل الثالث فتُقدِّم مشهدًا جديدًا: سيدات آل بينيت في البيت بعد الرقص، وهُنَّ يقْصُصن على السيد بينيت أحداث الأمسية، ثم يتغير المشهد في الفصل الرابع إلى حديث حميمي بين جين بينيت وإليزابيث بينيت، يليه ثلاث فقرات من ملحوظات الراوي لردود الأفعال إزاء رقص بينجلي، وأختيه، وصديقه دارسي. أما المشهد في الفصل الخامس فيُصوِّر سيدات آل بينيت في زيارة لمنزل أصدقائهم آل لوكاس في الجوار.

يتيح البناء مشهدًا مشهدًا، في الروايات أو المسرحيات أو الأفلام، على نطاقٍ واسعٍ النوع نفسه من التأثيرات التي أحدثها أسلوب تسلسل اللقطات في المثال الذي بدأتُ به

الفصل الخامس من فيلم «البارجة بوتيمكين»؛ أي إنه يسمح بحدوث التجاور. يتيح تجاور مشهدي الفصلين الأول والثاني من رواية «كبرياء وتحامل» أن يأتي رفض السيد بينيت زيارة السيد بينجلي الذي وصل مؤخرًا إلى المنطقة متبوعًا بعدها مباشرة بإخبار القارئ أنه يزوره بالفعل. ثم يتيح تجاور الفصلين الثاني والثالث أن يأتي تحمُّس سيدات آل بينيت وتطلعهم للقاء السيد بينجلي وجماعته متبوعًا بمشهد اللقاء، وإرضاء التحمُّس بما أبداه بينجلي من اهتمام بجين، وسحق متعة إليزابيث بسبب رفض دارسي المخزي لها. أما التجاور بين الفصلين الثالث والرابع فهو بين مشهد الرقص نفسه ثم آثاره على جين، بينما يُظهِر التجاور بين الفصلين الرابع والخامس التباين بين الآثار السَّارَّة للحفل على جين وآثاره المهينة على إليزابيث.

حينما نقرأ، نصنع نماذج عقلية لكل مشهد.[٣] ويعزز هذا فهمنا للأحداث، فضلًا عن أهميته الجوهرية لإجراء المحاكاة العقلية للقصة. ويُحسِن الكُتَّاب إذا أعانوا القراء على ذلك. وعلى خلاف ما تسمح به الكتابة التاريخية، يحمل التجاور المجازي للمشاهد ما هو أكثر من مجرد التسلسل الزمني. وأهم ما يحمله هذا التجاور هو علاقة السببية، ولكنه يقدم كذلك التدفق الشعوري للإنجازات، والتباينات، والتعليقات، والأصداء …

(٢-٢) الأداة الثانية: الحوار

كان الحوار سائدًا من قبل أن يبدأ تدوين القصص. وربما يكون الحوار هو أبرز جوانب القصص الخيالية، وحلقة الوصل بين ما فيه من تخيُّلات وبين العوالم اليومية التي نحيا فيها. تضم «ملحمة جلجامش» غير بعيد من بدايتها حوارًا بين شمخات — إحدى خادمات معبد الإلهة عشتار — وإنكيدو الذي تُمكِّنه شمخات من نفسها طوال ستة أيام وسبع ليالٍ، فتحوله هذه الخبرة من رجل متوحش إلى إنسان متحضر، مع الأخذ في الاعتبار أن «متحضر» في هذا المقام تعني أنه يصبح قادرًا على العيش في المدينة. ثم تدعوه شمخات لمصاحبتها إلى أوروك حيث يقابل جلجامش فيما بعدُ.

يقول وولف في مناقشته لأدوات القَصص الخيالي الأربع التي يرى أنها أساسية لإضفاء الحيوية على الكتابة إن ما يُسمِّيه هو «الحوار الطبيعي» له أهمية حاسمة.

وفي «ملحمة جلجامش» تتسم المحادثة التي تدور بين شمخات وإنكيدو بالتعاونية. يتبادلان الأدوار؛ فهي تقدم دعوة، وهو يرد بقبولها.

تتسم المحادثات اليومية في المعتاد بهذه السمة التعاونية؛ فهي تميل لاتباع قواعد تضمن التفاهم المتبادل. وقد صاغ بول جرايس هذه القواعد، وأصبحت تُعرَف باسم

مبادئ جرايس: كُنْ صادقًا، قدِّم معلومات كافية، تحدَّث في صُلب الموضوع، كُنْ واضحًا. ولا بد إن أراد المتَحدِّثان أن تؤتي محادثتهما ثمارها أن يتعاونا بهذه الطرق. ينبغي أن يرغب كلٌّ منهما أن يفهمه الطرف الآخر، وأن يفهم هو الطرف الآخر. يؤكِّد وولف أن من واجب الكاتب أن يجعل الحوار واقعيًّا، ويقول إنه من أجل كتابة مقاله «أناقة راديكالية» ذهب إلى حفل بيرنستاين بدفتر ملاحظاته، ودوَّن كل ما استطاع تدوينه، وأن مقاله يتضمن هذه الكتابات.

غير أن فكرة وولف بضرورة جعل الحوار واقعيًّا تعطي انطباعًا خاطئًا فيما يتعلق بالقصص الخيالي. وكما قال صول ستاين في كتابه التعليمي للكُتَّاب «كيف تبني رواية»:[٤] «لغتنا الأم ليست حوارًا.»

إن أهم ما أدركْته من قراءتي لستاين هو أن الأفضل في القصص الخيالية ألَّا يكون الحوار واقعيًّا. يوضح ستاين أنك إذا كتبت في رواية أو مسرحيةٍ محادثةً تعاونية على غرار ما يحدث في الحياة الواقعية فلن يقرأها أحد. ويقول إنه يجب ألا يكون تبادل الحوار في المحادثات في القصص الخيالية مباشرًا، بل ينبغي أن تكون ردود فعل كل شخصية على ما تقوله الشخصية الأخرى غير مباشرة، وربما يجب أن تكون مضادة أو حتى متناقضة.

إذًا، نستطيع اعتبار الحوار الأدبي وكأنه سلسلة من نقلات الأحصنة في الشطرنج؛ إذ لا تكون نقلاتها مستقيمة، ولكن وثبات منحرفة الاتجاه.

لم يدرك كاتب ملحمة جلجامش قبل آلاف السنين ذلك، ولكن أدركته جين أوستن منذ مائتي عام؛ لذلك إليكم نموذجًا حواريًّا من الفصل الأول لرواية «كبرياء وتحامل» يظهر منه أن همَّ السيدة بينيت الأول في الحياة هو تزويج بناتها زيجات مَصْلحة، وهي تنقل لزوجها هنا خبر استئجار أحد الشبان الأثرياء لنيذرفيلد، وهو بيت كبير يقع في الجوار، فيجيب السيد بينيت:

> «ما اسمه؟»
>
> «بينجلي.»
>
> «هل هو متزوج أم أعزب؟»
>
> «بل أعزب يا عزيزي بلا شك! أعزب وثري، ودخله يصل إلى أربعة أو خمسة آلاف في العام. يا لها من فرصة ممتازة لبناتنا!»
>
> «كيف ذلك؟ ما علاقة هذا بهن؟»
>
> وتجيبه زوجه: «عزيزي سيد بينيت، كيف يمكنك أن تكون ضَجِرًا لهذه الدرجة!

لا بد أنك تعرف أني أفكر فيه زوجًا لإحداهن.»
«وهل هذا غرضه من الإقامة هنا؟»
«غرض! هذا كلام فارغ، كيف يمكنك قول هذا؟»

نلاحظ أن التبادلات الأولى تعاونية بما يكفي؛ إذ يطرح السيد بينيت سؤالين وتعِينُه زوجه بالرد عليهما. ولكن السيد بينيت يقفز في اتجاه فردي مع عبارته التالية. تتحدث السيدة بينيت عن أمر ذي أهمية قصوى لها. لكن السيد بينيت مشاكس؛ ونيته هي استدراجها لقول أشياء يستطيع هو التظاهر بأنه لا يفهمها. وهنا تتجلى أمامنا في أحسن صورة الوظيفة الروائية للحوار.[٥] تقول السيدة بينيت إن وصول المستأجِر الجديد الثري إلى نيذرفيلد هول يمثل «فرصة ممتازة» لبناتهما. ويتساءل السيد بينيت عن علاقة هذا بهن.

يتسم الحوار في الحياة العادية بالتعاون، إما من أجل تحقيق الغرض الاجتماعي المتعلِّق بالحفاظ على العلاقات، أو الغرض العملي المتعلِّق بإنجاز مهمة ما تتطلَّب زيادةً في الاتفاق حول المهام المطلوبة، أو كيفية إنجاز تلك المهام. أما الحوار الأدبي، على العكس من ذلك، فله غرضان مختلفان تمام الاختلاف.

الغرض الأول للحوار الأدبي هو تعزيز الحَبكة. في رواية «كبرياء وتحامل» على سبيل المثال ينعكس هذا الغرض في الخط الدرامي المتعلِّق بخُطط السيدة بينيت لتزويج بناتها. تخبر السيدة بينيت زوجها بوصول السيد بينجلي، وتحاول إقناعه بزيارته لبدء علاقة معه. ونستخدم نحن القُرَّاء هذه المعطيات لإقامة محاكاتنا الخاصة لهذه الرواية: السيد بينجلي ثري وملائم؛ أي إنه يمكن أن يكون ملكية مناسبة لإحدى بنات آل بينيت.

أما الغرض الثاني للحوار الأدبي، فيتمثَّل في عرض العبارات الحوارية في تسلسل يفهم القارئ من خلاله شخصيات المتحدثين. ونظرًا لأن التعاون بين المتحدثين من شأنه تشويش تصوير الشخصيات، فإنه يُفَضَّل ألا تتفق الشخصيات الخيالية حينما تتبادل الحديث. إن مفتاح شخصية السيدة بينيت هو انشغالها بتزويج بناتها زيجات مَصْلحة، أما مفتاح شخصية السيد بينيت فهو أنه تزوج زوجه لجمالها، ولكنه الآن منزعج بسبب ما تتسم به من «فهم متدنٍّ، ومعرفة محدودة، وتقلُّب مزاجي». أقصى ما يستطيع فعله وهو في صحبتها أن يغيظها. وتعتمد درجة اختلاف نيات المتحدثين على مهارة ينبغي على الكاتب العمل عليها بحيث يقدم حوارًا يُصَوِّر ما ينويه كل منهما، والحركات الواثبة الشبيهة بوثبات الحصان على لوحة الحوار الاجتماعي هي ما يعزِّز ذلك.

وبينما يحافظ الأشخاص في الحياة العادية على علاقاتهم بعضهم مع بعض، يجب على الكاتب (أو الراوي أو الشخصية) في الأدب الإبداعي الحفاظ على علاقته مع القارئ. في الحياة العادية لا يُظهِر الناس شخصياتهم أثناء المحادثة إلا لِمامًا، والأرجح أن ذلك يكون عن غير قصد. فهم مشغولون بأن يكونوا متعاونين. أما في القصص الخيالي، بدءًا من شكسبير، فقد أصبح الهدف من تصوير الشخصيات وإظهار اختلافاتها مهمًّا للغاية. تتبايَن الشخصيات في القصص الخيالية من حيث أهدافها وخططها وانشغالاتها و… شخصياتها. ومن خلال فكرة الشخصية، يبدو كُتَّاب الأدب قادرين على إقامة علاقات وثيقة مع قُرَّائهم.

(٢-٣) الأداة الثالثة: وجهة النظر

بدأ النقاش حول فكرة رؤية مشهد أو قصة كاملة بعينٍ معينة — وهي الأداة الإبداعية الثالثة التي تحدَّث عنها وولف — منذ زمن هنري جيمس على الأقل وحتى يومنا هذا. ويمكن وصف هذه الطريقة في الرؤية بالمنظور، ولكن الاسم المعتاد لها هو وجهة النظر.[٦] وعادةً ما يجري النقاش حول ثلاثة منظورات متباينة يكون على الكاتب الاختيار من بينها.

المنظور الأول هو وجهة نظر المتكلِّم؛ حيث يصير الكاتب شخصية وراوِيًا في القصة في الوقت نفسه، ويستخدم الضمير «أنا»، وهنا يفهم القارئ الأحداث من داخل عقل الراوي. ومثال ذلك رواية بروست «البحث عن الزمن المفقود».

أما المنظور الثاني فيُسمَّى وجهة نظر العليم الغائب، وتستخدم أوستن هذا المنظور في روايتها «كبرياء وتحامل». وفيه يُستَخدَم الضميران «هو» و«هي» عند تصوير أقوال الشخصيات وأفعالهم، وأحيانًا أفكارهم، لكن المؤلف-الراوي يعلم أكثر مما تعلم أي شخصية أخرى؛ ولذا، ربما نعرف نحن القراء، بطريقة مباشرةً على ما يبدو، أفكار العديد من الشخصيات؛ ومن ثم يُعَد هذا المنظور منظورًا عُلويًّا بحق.

ويُسمَّى المنظور الثالث والأخير وجهة نظر الغائب الحقيقي، وفيه يستخدِم الكاتب الضميرين «هو» و«هي»، ولكنه لا يُصوِّر إلا ما يُمكِن ملاحظته وإدراكه من منظور شخصيةٍ واحدة. وهو الأسلوب الذي تبنَّاه هنري جيمس. وتميل فكرة وولف في جعل المشاهد حيوية إلى تبَنِّي هذا المنظور.

(٢-٤) الأداة الرابعة: ممارسة المكانة

يقول وولف إن ممارسة المكانة هي الأسلوب الأقل حظًّا من الفهم في القصص الخيالية والصحافة. وهو يعطي قائمة طويلة (واردة فيما سبق) بالوسائل التي يعكس الناس من خلالها ممارستهم لمكانتهم. ولا شك أن المكانة قد قُتِلَت بحثًا في كلٍّ من علم النفس وعلم الاجتماع، إلا أن مفهوم ممارسة المكانة يتجاوز مجرد المكانة. ولعلَّ أفضل ترجمة لفكرة وولف في العلوم الاجتماعية موجودة في كتاب إيرفينج جوفمان «تقديم الذات في الحياة اليومية». كذلك يُعَد مقال جيمس بولدوين «عند الصليب: خطاب من مكان ما في عقلي» (الذي نقلت منه بعض الأسطر في الفصل الخامس) من الأمثلة الرائعة لهذا المفهوم.

ينقل كُتَّاب القصص الخيالية طريقة تقديم الناس أنفسهم في الحياة اليومية (سواء عن وعي أو عن غير وعي) لتصوير شخصياتهم. وفي ظني أن أنطون تشيخوف يُعَد أحد أفضل الكُتَّاب البارعين الممارسين لهذا النوع من التصوير. وسوف أناقش قصته القصيرة الشهيرة «السيدة صاحبة الكلب الصغير» بشيء من التفصيل فيما بعدُ في هذا الكتاب.[٧] تدور القصة حول رجل يُدعى ديميتري جوموف يقابل امرأة شابة تُدعى آنا سيرجيفنا في منتجع ساحلي، وكان قد رآها تتمشى مع كلبها الصغير. كلا البطلين متزوج من شخص آخر، ولكنهما يبدآن رغم ذلك علاقة غرامية. وفي القسم الثاني من القصة، وتحديدًا بعد ثلثه، تأتي هاتان الفقرتان القصيرتان بعد أن مارس البطلان — جوموف وآنا — الحب للمرة الأولى مباشرةً:

> قالت: «هذا ليس صوابًا. أنت أول شخص يفقد احترامه لي.»
> كانت على الطاولة شمَّامة، فقطع لنفسه شريحة وبدأ يأكلها في بطء. ومر على الأقل نصف ساعة من الصمت.

نجد في هاتين الفقرتين نموذجًا مثاليًّا للحوار القصصي: قولًا، وعجزًا عن الرد. كما أنهما تمثلان رصدًا مثاليًّا لممارسة المكانة. يستخدم تشيخوف هنا أسلوب المجاز كما استخدمه أيزنشتاين في سلسلة اللقطات من فيلم «البارجة بوتيمكين» التي ناقشتها في بداية الفصل الخامس. والمجاز هنا مزدوج؛ إذ تجاوَرَت تعاسة آنا في أحد المجازَيْن مع تقطيع جوموف شريحة الشمام لنفسه؛ أي إن الشخصية هنا قد حددت الحدث، بتعبير هنري جيمس. أما المجاز الثاني، فيتمثَّل في اللمحة البسيطة التي تُؤكَل فيها شريحة الشمام باعتبارها

صورة مجازية يُعبِّر فيها الجزء عن الكل؛ إذ تشير إلى ممارسة جوموف لمكانته وإلى شخصيته. فقد ضاجع لتوِّه امرأةً يميل إليها، وكانا متقاربَيْن، وقضى منها وطره، وربما يكون الآن في حالة من الرضا التالي للجِماع. وهو كذلك ليس متعجلًا، بل كان يشعر أن علاقته الغرامية اللطيفة ستستمر، فيلتفت إلى شيء آخر يحقق له الرضا، ولكن هذا الشيء الذي يلتفت إليه تافه، ويفيد الإشارة إلى ضجره بالحياة.

تدعونا الفجوة بين الفقرتين إلى التفكير: «ما الذي يجري هنا؟» وهو ما لا يرِد شرحه على الورق، ولكننا نحن القراء من نقف موقف المتسائل عمَّا يجري بين هاتين الفقرتين، بين هاتين الشخصيتين، ونفكر فيما قد يحدث بينهما بعد ذلك.

تنصح كتب تعليم الكُتَّاب أن يعطيَ الكاتب شخصياته صفة جسمانية مميزة أو غريبة. يساعد هذا — حسبما توصي به الكتب — على جعل الشخصية مميزة ولا تُنسى؛ وهو ما يؤتي ثماره الطيبة أحيانًا كما في تصوير روبرت لويس ستيفنسون في رواية «جزيرة الكنز» لشخصية لونج جون سيلفر بساقٍ واحدة مع ببغاء يقف على كتفه أغلب الوقت. كذلك كان أسلوب توم وولف أكثر مباشرةً في المقطع القصير الذي اقتبستُه من تشخيصه للمؤلف الموسيقي لينارد بيرنستاين (داخل عقل بيرنستاين) في مقال «أناقة راديكالية»؛ إذ كان تركيزه منصبًّا على التهكُّم، ولكنه يظل مؤثرًا. ولكن يستطيع المرء في بعض القصص الخيالية ملاحظة أن الكُتَّاب قد بذلوا مجهودًا في التفكير، وتوصَّلوا في النهاية إلى صفة مفرِطة بعض الشيء في غرابتها. أعتقد أن النموذج يجب أن يكون شبيهًا بنموذج تشيخوف.

(٣) الخبرة

حلَّت نظرية الخبرة في علم نفس الكتابة الإبداعية محل نظرية الإلهام إلى حدٍّ بعيد. إن امتلاك الخبرة يعني البراعة في شيء ما، وقد وُجِد أن باستطاعتنا جميعًا أن نكون بارعين إذا تخيَّرنا المجال الذي سنركز عليه في ضوء ما نعرفه عن قدراتنا واهتماماتنا. والأكيد أن علينا تكريس الكثير من الوقت عند التركيز على أي شيء — كالطبخ أو تربية الأبناء أو فهم الأفلام أو كتابة الروايات — بهدف إجادته، بل والتميز فيه حتى يتعجب الناس قائلين: «لا أدري كيف يتمكن من فعل ذلك.»

وقد صارت الخبرة مفهومًا مهمًّا في علم النفس المعرفي. تشير الكلمة إلى نهج وإلى مجموعة من النتائج البحثية حول كيفية اكتساب المهارات.[8] ومن أهم هذه النتائج أنك إذا أردت أن تصبح خبيرًا، فلا بد أن تكرس حوالي ١٠ آلاف ساعة لحل المشكلات في مجال اهتمامك. ولكن الأمر لا يقتصر على مجرد تكريس الوقت؛ لأن الشخص الذي يطمح إلى الخبرة عليه التفاني في اكتساب معارف وأساليب جديدة؛ كالسعي لتحقيق أهداف تتخطى قدراته الحالية، وتحديد المشكلات ومحاولة حلِّها. بل ينبغي أن تصير هذه الأشياء شغفًا. يجب أن يتمكن المرء من مختلف المهارات ويبرع فيها، وأن يخطئ ويتعلم من أخطائه. في رواية «عوليس»، يجعل جيمس جويس ستيفن ديدلوس يناقش شكسبير، فيقول عنه: «العبقري لا يرتكب أخطاءً. أخطاؤه بمحض إرادته، وهي بواباته للاستكشاف» (ص١٥٦). إلَّا أن الكُتَّاب ليس بهم حاجة إلى العبقرية. فبالنسبة لنا جميعًا، أي مسوَّدة معيبة أو عمل لم نُحسن إخراجه يمكن أن يكون بوابة للاستكشاف.

(٣-١) الدراسات المعملية للكتابة

أصبح من مناهج دراسة الخبرة أن يُطلَب من الناس التفكير بصوت عالٍ أثناء تأدية مهارة معينة. وباستخدام هذا المنهج يمكن إجراء مقارنة بين تفكير الخبراء الجهري وتفكير المبتدئين الجهري أيضًا، بحيث يمكن صنع نماذج لما يمتلكه الخبراء من معرفة وأساليب، فيصبح بوسع المرء استيعاب معرفة الخبراء، والاستفادة من بعضها في تقدمه الشخصي على طريق الخبرة. وقد أجرى كلٌّ من جون هيز وليندا فلاور بحثًا كلاسيكيًّا عن الخبرة في مجال الكتابة، وطلبا في بحثهما من مجموعة من الكُتَّاب المبتدئين (طلاب في الصف الثاني عشر الثانوي وطلاب في السنة الأولى في الجامعة) ومن مجموعة من الخبراء (صحفيين محترفين) التفكير جهرًا أثناء كتابتهم مواضيع كُلِّفوا بها. وفيما يلي مثال لأحد نماذج التفكير الجهري، وتشير فيه الأعداد إلى ترقيم الأقوال، والشَّرْطَات إلى فترات الصمت التي تصل لثانيتين أو أكثر. وقد دُوِّن القولان رقم ١٢ و١٣ في مسوَّدة هذا الكاتب بالفعل:

> لنَقُل إنها تسمح لي (١٠) — باستخدام (١١) — لا — تسمح لي — اشطب هذا. أفضل ما فيها أنها تسمح لي باستخدام (١٢) — عقلي وأفكاري بطريقة مفيدة (١٣). (ص١١٠٩)

كان النموذج المعرفي الذي توصَّل هيز وفلاور إليه هو أن الكتابة تتكوَّن من ثلاث مراحل:

> في مرحلة التخطيط ... يُكوِّن الكاتب أفكارًا وينظمها في إطار خطةٍ للكتابة. وفي مرحلة توليد الجُمَل، يصوغ الكاتب عباراتٍ تقليدية مقصودًا أن تكون جزءًا من مسوَّدة. وفي مرحلة المراجعة يحاول تنقيح المسوَّدة. (ص١١٠٧)

ويتضمن النموذج فكرة أن للكتابة هدفًا هو حلُّ مسألةٍ غير محددة المعالم، كأن نقول: «ما الذي أحاول فعله في هذه القطعة؟» ومع مواصلة الكتابة تتغير الخطة المتعلِّقة بكيفية حل هذه المسألة، وأحيانًا يكون التغيير جذريًّا. ويكتشف الكاتب الأهداف الفرعية والأساليب غير المتوقعة مسبقًا ويتعامل معها. إنها عملية تُجرَّب لمعالجة العديد من القيود، تشتمل على تطويع المعرفة القائمة عن الموضوع، وتضمين الأبحاث، وتوفيق الكتابة والمفردات، واستيعاب مجريات العالم، والذكريات (ذكريات الأحداث والمبادئ والأشخاص)، وحل المشكلات البلاغية المتعلقة بجذب القارئ.

وجد هيز وفلاور اختلافات جوهرية بين المبتدئين والخبراء في المراحل الثلاث جميعًا. في مرحلة التخطيط، أبدى الخبراء اهتمامًا أكبر بقرائهم، وصاغوا مجموعة من الأهداف المترابطة التي كانت منمَّقة أكثر مما فعله المبتدئون. ومن الاختلافات النمطية الأخرى (التي لا تندرج تحت نتائج هيز وفلاور البحثية) أنك إن كنت معلِّمًا وكلَّفتَ طالبًا في الصف الثاني عشر بكتابة موضوع داخل قاعة الدرس، فالأكيد أنه سوف يبدأ في الكتابة من فوره، ولن يتوقف حتى تخبره بذلك. على العكس من ذلك، إذا كنت محرِّرًا في صحيفة وأخبرت أحد الصحفيين بوجود حاجة مستعجلة، وسألته إذا كان بوسعه كتابة موضوع مختصر خلال ساعة واحدة، فسوف يرد في البداية بكلامٍ لا يصح أن أكرره في هذا المقام، ثم قد يُمضي نصف الفترة المتاحة أمامه دون كتابة كلمة واحدة، وإنما في التفكير في الجملة الأولى؛ لأن القارئ إن لم تعجبه أول جملة في أي مقال فلن يقرأ الثانية. كذلك وجد هيز وفلاور أن أجزاء الجُمَل التي صاغها الخبراء في مرحلة تكوين الجُمَل كانت أطول بنسبة ٥٠٪ من تلك التي صاغها المبتدئون. أما في مرحلة المراجعة فلم يُدخِل المبتدئون إلا تعديلات طفيفة، وانحصرت تلك التعديلات في مستوى الكلمات والعبارات، ولم يُغيِّر سوى ١٢٪ منها في المعنى الأصلي لما كانوا قد كتبوه، فيما أجرى الخبراء الكثير من التعديلات، وبلغت تعديلاتهم التي غيَّرت معنى ما كانوا قد كتبوه ثلاثة أضعاف تعديلات المبتدئين التي غيَّرت المعنى.[٩]

(٣-٢) الخبرة والذاكرة

من الدراسات المبكرة لموضوع الخبرة، التي تساعدنا في فهم أهميتها دراسة أدريان دو جروت التي قارن فيها بين مجموعة من أساتذة لعبة الشطرنج (مثله هو شخصيًّا) ومجموعة من المبتدئين نسبيًّا. وضع دو جروت في إحدى دراساته ٢٠ قطعة شطرنج على الرقعة من مباراة سابقة، وجعل اللاعبين ينظرون إلى وضع القطع على الرُّقعة لمدة خمس ثوانٍ، وكان يزيل القطع بسرعة بعض انتهاء المدة ويطلب من اللاعبين إعادة وضعها في أماكنها، وهو ما تمكَّن الأساتذة من فعله مع خطأ واحد فقط على الأرجح. أما المبتدئون فلم يتمكنوا سوى من إعادة حوالي سبع قطع فقط إلى أماكنها. وتنعكس هذه النتيجة على المفهوم النفسي للذاكرة العاملة قصيرة المدى.

ولكن هل تعني تجربة دي جروت أن الذاكرة العاملة لأساتذة الشطرنج أوسع استيعابًا مقارنةً باللاعبين المبتدئين؟ لا، على الإطلاق. إن الذاكرة العاملة القصيرة المدى لأي شخص لا تسع إلا ما يقارب سبع وحدات، ولكن الفارق في التجربة كان أن الأساتذة قد تعلموا الكثير عن لعبة الشطرنج بحيث إنهم حين رأوا وضعية محددة للقطع من لعبةٍ ما تعرَّفوا على تشكيلٍ بعينه للقطع مثل تشكيل «الفيانشيتو في جهة الملك»، وهو جزء من افتتاحية تقليدية في لعبة الشطرنج تتمركز فيه ست من القطع في موقع محدد في الرقعة. ويُطلِق علماء النفس على هذا التجميع للوحدات اسم الحزمة. ويتعامل المبتدئون مع حِزَمٍ مكونة من قطع منفردة في مواقع منفردة، أما الأساتذة فحين ينظرون إلى وضع ٢٠ قطعة على لوحة الشطرنج يكون لديهم بالفعل مخطط للعبة في رءوسهم؛ ومن ثَمَّ يتذكَّرون أربعة تشكيلات أو خمسة — على هيئة حِزَمٍ — يكون لكلٍّ منها ترتيب وشكل معين؛ ولهذا السبب نفسه نجد أن أساتذة الشطرنج حين يُمنَحون خمس ثوانٍ لتأمل ٢٠ قطعة شطرنج في أوضاع عشوائية على رقعة الشطرنج لا يتميَّز أداؤهم عند إعادتها إلى الرقعة عن أداء اللاعبين المبتدئين.

تتَّسم الذاكرة العاملة قصيرة المدى بأنها لفظية (مثل محتوى الأفكار التي نلفظها عن وعيٍ وهي تدور بعقولنا أثناء الكتابة) وكذلك بصرية (كمخطط أحد المشاهد). ويتلخَّص مفهوم الذاكرة العاملة في أنها الوسيلة التي نحتفظ عن طريقها شعوريًّا بشيء معين في عقولنا أثناء التفكير فيه؛ أي إنها عبارة عن مساحة عقلية لمعالجة الأفكار.[١٠]

تعتمد مهارة الكتابة على الذاكرة العاملة قصيرة المدى.[١١] وتعَد النتائج البحثية التي ناقشناها قبل قليل بخصوص خبرة الكُتَّاب مهمة؛ لأنها توضِّح أنه كُلَّما ازدادت خبرة الكاتب، ازدادت معها كُتَل «الأشياء» التي يستطيع الاحتفاظ بها ومعالجتها داخل عقله حجمًا وتعقيدًا.

الذاكرة الطويلة المدى مهمة كذلك للكُتَّاب؛ إذ يُمكِن اعتبار الكتب التي يكتبها كُتَّاب بارعون مثل إي إم فورستر في كتابه «أركان الرواية» وفرانك أوكونور في كتابه «الصوت المنفرد» بمثابة استخراج لبعض من ذاكرتهما طويلة المدى حول الكتابة. وقد أوضحت ليندا فلاور وزملاؤها كيف أن الكُتَّاب يستدعون ثلاثة أنواع من المعارف من ذاكرتهم طويلة المدى في كتاباتهم هي: معرفة الموضوع، ومعرفة المخطط، والمعرفة البنائية.

أظهرت دراسات عديدة فيما يتعلق بمعرفة الموضوع أنه كُلَّما كانت معرفة الكاتب بموضوعه مفصلَّة، تحسَّنَت قدرته على الكتابة عنه.[١٢] وفيما يتعلق بمعرفة المخطط، فالأرجح — وفق فكرة «المخطط» التي وضعها بارتلِت نتاج دراساته حول التذكُّر — أن الكُتَّاب يكون لديهم بالفعل مخططات تفصيلية جمعوا فيها معلومات حول الكتب التي قرءوها، وحول الأنواع الأدبية المختلفة، وحول خصائص وجهات النظر المتنوعة، وما إلى ذلك. وأما المعرفة البنائية، فهي مجموعة الأساليب التي طوَّرَها الكاتب، ومنها الأساليب المتعلقة بكيفية بناء بيئة العمل، وصياغة الحوار، ورسم الشخصيات، إلى غير ذلك. ولا بد أن تكون تلك الأساليب البنائية من المرونة بحيث يمكن الاستفادة من الفُرَص التي تُطِلُّ على غِرَّة أثناء كتابة العمل.

وهكذا ينطوي تحصيل الخبرة على جهد واعٍ وعمدي، إلَّا أن العناصر غير الشعورية لشخصيات المؤلفين تتدخل هي الأخرى في رسم ملامح كتاباتهم.[١٣]

ذكرتُ بالفعل بعض الطرق التي يتحقَّق من خلالها هذا الأمر، مثل الطبيعة اللَّعِبية التي امتازت بها جين أوستن، وبُغْضها في الوقت نفسه للترتيبات المجتمعية السائدة في زمانها. وقد تعمَّق إيان لانكاشير بقدر أكثر في هذه المسألة حتى وصل بها إلى بنية النصوص نفسها. يناقش لانكاشير على سبيل المثال أسلوب شكسبير الغريب تجاه الكلاب، الذي بدا وكأنه مخطط تكرَّر في كل أعماله في مجموعة من الصور.[١٤] وهكذا نجد الكلاب في الاستعارات المعبِّرَة عن خصلتَي الجشع والمداهنة لدى الإنسان تُمثِّل التملُّق والخنوع، ولكنها تُمثِّل في الوقت ذاته الخطر والتمرد. وفيما يلي مثال لهذا المخطط

(كما يوضِّحه لانكاشير) من مسرحية «ريتشارد الثالث» حين تتحدَّث الملكة مارجريت مع باكينجهام عن ريتشارد:

> باكينجهام، احترس من ذاك الكلب؛
> فإنه حين يتملق ينهش، وحين ينهش،
> فإن أنيابه المسمومة تُفضي إلى الموت.
>
> (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٧٥٦)

إلى جانب ذلك توجد قوًى ذاتية أخرى يوظِّفها الكُتَّاب في صَقْل ذاكرتهم؛ حيث توصَّلَت دراسات نفسية حديثة إلى نوع جديد من الذاكرة طويلة المدى[١٥] يتسم ببعض مزايا سرعة الاستحضار وإمكانية معالجة الأفكار بطريقة تشبه الذاكرة قصيرة المدى، ولكن من دون الحدود التي تُقيِّد الذاكرة قصيرة المدى. يتحدَّد هذا النوع من الذاكرة بالمجال الذي طوَّره الخبير دون غيره، وتستلزم إقامته عملًا هائلًا، ويستمر فقط ما دام احتفظ الخبير بمهاراته. ويستطيع الكاتب المتَمَرِّس قراءة مسوَّدة كتبها بنفسه، وعرضها على هذه الذاكرة العاملة المتخصِّصة طويلة المدى التي تشتمل على عمليات لإنتاج لغة سلسة، بحيث تُمكن معالجة الأفكار والعبارات المعبِّرة عنها.

إذا ما عُدْنا إلى فكرة العقل الهجين لآندي كلارك، فسنرى — بادئ ذي بدء — أن الطبقة اللفظية في العقل تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الذاكرة العاملة قصيرة المدى أثناء عمليات القراءة والتفكير والكتابة التي تحدث لحظيًّا. وربما تضم الذاكرة العاملة طويلة المدى عملية تُنتَج فيها روابط ذات مدًى أطول بين الطبقتين اللفظية والحدسية. وقد تكون هذه هي العملية التي تُستَمَد منها المعرفة بالأسلوب، والمجازات، وتوليد العبارات الأدبية في الكتابة من أجل تفصيل حلم القصة. وتصاحب هذه العملية توليد الجمل باعتبارها تعليمات لفظية تتعلق بكيفية بدء الحلم والحفاظ عليه باستخدام بنية الأحداث، وبنية الخطاب، وبنية الإيحاء.

وهكذا فإن الكتابة السليمة ليست — كما يظن المبتدئون — عملية تفريغ للعقل؛ بمعنى تفريغ محتويات العقل على الورق، ولكنها تستلزم إمداد القراء بمجموعة من الإشارات ليتمكنوا من تأسيس حلم-محاكاة عالم القصة بشخصياتها وحوادثها، وإدارته. تستلزم هذه المحاكاة أيضًا استغراق القارئ وجدانيًّا. ولذلك فإن مهمة كاتب القصص

الخيالية، كما وضَّحنا أنا وديفيد أولسون، هي تقديم هذه الإشارات حول محتوى المحادثات، وحول الأفكار التي تدور في عقول الشخصيات، وحول الملحوظات والأوصاف التي يقدِّمها الرَّاوي. وإذ تُستخدَم هذه الإشارات معًا، فإنها تُمكِّن القارئ من خلق الصور التخيلية المميَّزة للذوات ومشاريعها وتفاعلاتها. انظر مثلًا كيف تتعامل جين أوستن في نهاية الفقرة الأولى من الفصل الثالث من روايتها «كبرياء وتحامل» مع أفكار شخصياتها بعد الإعلان عن احتمال اصطحاب بينجلي رِفقَةً كبيرةً إلى الحفل الراقص القادم؛ إذ تقول «لا شيء يمكن أن يكون أكثر بهجةً من هذا! الولع بالرقص خطوة أكيدة على طريق الوقوع في الحب.» الجملتان تستخدمان الأسلوب الحر غير المباشر الذي كان حديث الظهور في زمن جين أوستن. ويمنح هذا الأسلوب إشارةً للقارئ ليتخيل نفسه داخل عقل فتيات آل بينيت في ترقُّبهم للحفل. ولأن هذه الأفكار لا تنسب لأي شخصية بعينها، فإنها تطفو حرَّة بطريقة حالمة. لذا يمكن اعتبارها مجرد أفكارٍ في عقل القارئ الذي يصبح بهذه الطريقة جزءًا أصيلًا من المشهد.

من فوائد إخراج القصة على الورق أن يتمكن الكاتب من قراءة ما كتبه، وأن الكتابة تقيم له الحلم وتستبقيه بأوجهه الشعورية. والأكيد أن الكاتب في هذه العملية يقوم بما يسميه بارت القراءة من وجهة نظر الكاتب.

(٤) ممارسة فلوبير للكتابة

يعود تاريخ القصص المكتوبة إلى أزمنة سحيقة، كما احتلت القصة أهمية محورية في الأديان الكبرى حول العالم، ولكن المذهل رغم ذلك أن أول نظرية تتناول صراحةً كيفية كتابة قصة خيالية نثرية لم تظهر إلَّا منذُ حوالي قرن ونصف القرن فقط. ويقول بيير-مارك دو بياسي إن هذه النظرية صاغها جوستاف فلوبير.

يرى الكثيرون أن رواية «مدام بوفاري» لفلوبير من أعظم الروايات في العالم، وأن قصته «قلب بسيط» من أعظم القصص القصيرة. وعلى الرغم من أن إنتاج فلوبير الأدبي لم يكن غزيرًا، فإنه حفظ متعمِّدًا ما يقرب من ثلاثين ألف صفحة من الملحوظات والمسوَّدات التي رأى أنها ستكشف للعالم عملية إبداعه المتقنة.

ويشرح دو بياسي أن هذه العملية تكوَّنَت من خمس مراحل.

المرحلة الأولى أتت فيها الخطة — أو فكرة في الواقع — التي كان من شأنها أن تتغير مع سير العملية. وكان فلوبير فَوْر أن تتوفَّر لديه الخطة يستغرق في أحلام اليقظة حولها.

فكان يتخيَّل شخصياته وسماتهم النفسية. وكان يتخيَّل المشاهد الأساسية، ويختار المواقع، وربما أجرى بعض الأبحاث، كالقراءة وزيارة الأماكن وعقد اللقاءات. وبالرغم من أنه قد يكتب في هذه المرحلة بعض إشارات حول الفكرة، فإن كتابته لم تكن كثيرة. وكان يواصل بدلًا من ذلك عمله العقلي إلى أن يرى القصة بعين خياله.

وفي المرحلة الثانية، كان فلوبير يكتب ما أُطلق عليه السيناريوهات. وكان ابتكاره المتعلق بكيفية عمل ذلك أحد إبداعاته. لم تكن السيناريوهات مسوَّدات، ولم يكد يصل أي شيء منها للنسخة النهائية. بل كانت السيناريوهات حلقة وسطى بين الخطة والمرحلة التالية التي ستصبح مسوَّدة. ولم تكن معدَّة من أجل القارئ، بل كانت عبارة عن رموز وعلامات مخصَّصة له هو، للكاتب، لتحفيز المزيد من أفكاره ولتذكيره بما دار في ذهنه، أو بالأفكار التي خطرت له. وكان السيناريو يتضمن تطوير العديد من دلالات القصة، واستكشاف اتجاهاتها. وقد يضم بعض السطور الأساسية للسرد، ولكن بطريقة تخطيطية بحتة، مع عبارات غير مكتملة، وأسماء وأماكن مشار إليها بأحرف مثل إكس واي زد.

أما المرحلة الثالثة عند فلوبير فكانت كتابة ما يمكن اعتباره مسوَّدات أَوَّلِيَّة، وكان يوجد العديد من هذه المسوَّدات، فمنها الأولى والثانية والثالثة وأكثر، ويمكن اعتبارها مسوَّدات مَوَسَّعَة لأن محتواها كان أكبر بكثير من المحتوى النهائي للعمل. غير أن الجمل والفقرات، ولأول مرة في العملية، تبدأ في التَّشكُّل في هذه المرحلة بأشكال قد تصل إلى القارئ. وهكذا كان يتواصل استكشاف الكثير من الإمكانيات، مع كثير من التصويبات والإضافات بين السطور وفي الهوامش. وكان من الممكن أن يؤدي فلوبير المزيد من العمل الميداني في هذه المرحلة، لأغراض لا تتعلق بتحري الدقة بقدر ما تتعلق برؤية المشاهد بعينَيْ كلٍّ من شخصياته.

أما الأسلوب فلم يكن محل تفكير فلوبير إلا في المرحلة الرابعة؛ إذ كان يبدأ في هذه المرحلة في كتابة مسوَّدات تقترب من الشكل النهائي الذي سيراه القارئ، ويمكننا اعتبارها مسوَّدات تنقيحِيَّة؛ لأنه قد تتحول فيها صفحة كاملة من المسوَّدات الموسَّعة إلى عبارة واحدة، كما كانت تُحذَف فيها بكل بساطة أجزاءً كبيرة من المسوَّدات المَوَسَّعَة. فضلًا عن ذلك، كان النص في هذه المرحلة يخضع لاختبار القراءة جهرًا. وتتواصل كتابة المسوَّدات حتى يتناغم كل شيء فيها مثل نوتة موسيقية، ليسمعها قارئ متخيَّل.

أما المرحلة الخامسة فكانت تشهَد كتابة مسوَّدة نهائية يمكن إرسالها إلى الناشر.

افترض فلوبير أن الأسلوب طريقة لرؤية العالم، وأن الأسلوب والمحتوى لا ينفصلان. وكان يرى أن النثر يجب أن يكون كالشعر غير قابل لإعادة صياغته. استغرقته كتابة رواية «مدام بوفاري» خمس سنوات بدءًا من عام ١٨٥٠. وكان يرى أن الرواية نوع أدبي وُلِد حديثًا، وما زال في انتظار هوميروس الخاص به، ولعلَّه هو شخصيًّا كان هوميروس الرواية. وينقل توني ويليامز عن فلوبير أسلوبه في كتابة هذا النوع الأدبي الجديد، واصفًا إياه بأنه:

> يكون إيقاعيًّا كالشِّعر، ودقيقًا كلغة العلم، تجد فيه تموجات التشيلو وهمهماته وألسنة اللهب، أسلوب يدخل عقلك كالسيف في الغمد، وتنزلق عليه أفكارك أخيرًا وكأنه سطح أملس. (ص١٦٧)

ويواصل ويليامز اقتباس فكرة فلوبير بأن الفنان أثناء إبداع أي عمل فني، يعيد سرد التاريخ الإنساني بإيجاز:

> في البداية، يوجد ارتباك ورؤية عامة وتطلعات ودهشة، وكل شيء يكون مشوشًا (العهد البربري)؛ يلي ذلك التحليل، والشك، والمنهج، وترتيب الأجزاء (العصر العلمي) — وأخيرًا يعود إلى التوليف الأوَّلي منفَّذًا على نحو أوسع. (ص١٦٧)

وللاطلاع على بعض مناهج فلوبير خلال عمله، لننظر في جزء صغير من كيفية كتابة قصته القصيرة «قلبٌ بسيط» التي استغرقته كتابتها ستة أشهر — بدءًا من منتصف فبراير وحتى منتصف أغسطس ١٨٧٦ — وهي فترة قضى جزءًا منها على الأقل، كما عرفنا من مراسلاته، وهو يكتب في جُنْحِ الليل مرتديًا قميصه. ما الذي كان يفعله طوال تلك المدة؟ كان يجتاز كل تلك المراحل التي وصفناها بالأعلى. وبإمكاننا الاطلاع على لمحة من منهجه عمليًّا من حديث ريموند دوبريه جونيت عن وجود «ثلاث خطط أو ملخصات ... وثلاثة سيناريوهات، وسيناريو ثانوي، ومُسوَّدتان [موسَّعَتان]، ومسوَّدتان [تنقيحيتان]، ومخطوطة الناسخ» لم تزل محفوظة بحالتها من عمل فلوبير على القصة. وهي تناقش الأجزاء الخاصة بالفقرة الأخيرة من القصة.

كانت الخطة الأولى تحمل عنوان Perroquet (ببغاء)، وكانت تدور حول «امرأة تتوفى وفاة قُدُسِيَّة ... ويكون ببغاؤها هو الروح القدس.» وتتمثَّل فكرة فلوبير في أن الروح القدس غالبًا ما يُرمَز إليه بحمامة، ولكن لمَ لا يكون ببغاء؟ وهي فكرة ساخرة، قد يجد فيها المثقفون شيئًا من الكوميديا.

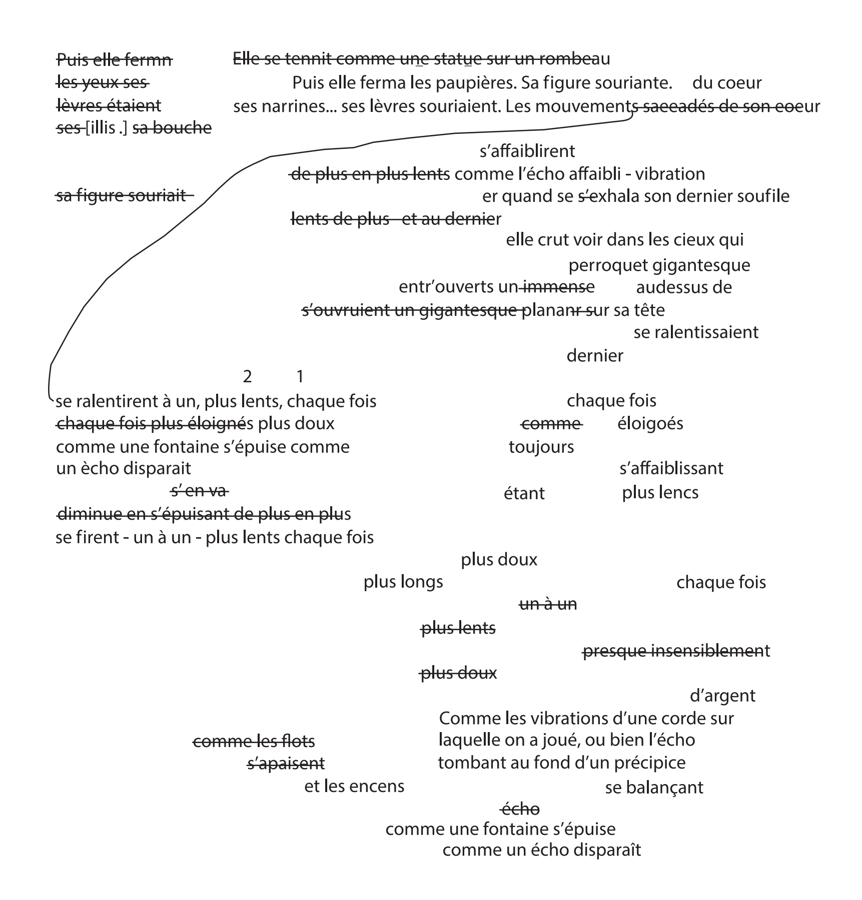
وتدور القصة حول «الخادمة فيليسيتيه ... محط غبطة جميع سيدات بون ليفيك.» تفيض فيليسيتيه بحبها على طفلَيْ سيدتها المترمِّلة، وابن أخيها البحار، وعلى ببغاء، ولكن يحرمها الموت منهم جميعًا. وتصف الصفحتان الأخيرتان من القصة عيد القربان المقدَّس، حين يُحمَل القربان عبر شوارع القرية، ويتوقف عند المذابح المزينة بأبهى الزخارف خارج البيوت. وكانت فيليسيتيه قد قدمت ببغاءها المحنَّط قربانًا عند أحد تلك المذابح، وكان مقامًا أسفل نافذتها. يتوقف الموكب قليلًا أسفل نافذة الغرفة التي ترقد فيها فيليسيتيه وقد فارقت الحياة. وفيما يلي ترجمة للفقرة الأخيرة من القصة:

> فتحت فيليسيتيه أنفها مع تصاعد رائحة البخور الأزرق إلى غرفتها، وتنَشَّقَتها بمتعة روحانية، ثم أطبقت جفنيها، وارتسمت ابتسامة على شفتيها. خفَّت حركات قلبها الواحدة تلو الأخرى، وكانت مع كل دقة تزداد إبهامًا وضعفًا مثل ينبوع يجف ماؤه أو صدًى يتلاشى رجعه. ومع نفَسها الأخير خُيِّل إليها مع انفتاح أبواب السماء لاستقبالها أنها ترى ببغاء ضخمًا يُحلِّق بالأعلى.

ويوضِّح دوبريه جونيت كيف تعَيَّن على فلوبير معالجة ثلاث مشكلات أساسية من أجل كتابة هذه الفقرة. أولًا، كان لزامًا أن تنأى عن الابتذال، وأن تتخطى مشاهد الموت الأخرى التي رسمها فلوبير نفسه من قبلُ، مثل مشهد وفاة إيما بوفاري. ثانيًا، استلزمت وصف عملية الموت جسمانيًّا. وثالثًا، استلزمت كذلك الإيحاء بقُدْسية وفاة شخصية روحانية. ينبثق ما يلي من رواية دوبريه جونيت.

تحدث لحظة حاسمة لفلوبير (أثناء كتابة هذه القصة) في السيناريو الثاني المشطوب بعلامة x. يجرب فيه فلوبير فكرة قُدُسية شخصية فيليسيتيه بعبارة: «تَسارُع صدرها الذي يحوي هذا القلب الذي لم يدُقَّ يومًا لجل (منقولة كما هي) أي شيءٍ رذيل.» وهنا تبرز الأهمية المحورية لكلمة «قلب»، ولكن يبدو أن فلوبير لم يكن قد لاحظ أهميتها في تلك اللحظة. وهنا يتَّضح أحد أسباب ضرورة إخراج الأفكار على الورق؛ إمكانية الرجوع إليها مرة أخرى.

بعد ذلك نجد في المسوَّدة الموَسَّعَة الأولى ٦٠ سطرًا تشكِّل أساس الفقرة الأخيرة المكوَّنة من ستة أسطر. ويشير دوبريه جونيت إلى أن تلك المسوَّدة احتوت على شبه عمودين من أجل هذه الفقرة الأخيرة (انظر الشكل ٦-٣، وهو نسخة من جزء من هذا القسم المكون من ٦٠ سطرًا). ومع أن التصنيف قد لا يكون دقيقًا، يمكن اعتبار أن


~~Puis elle fermn~~ ~~Elle se tennit comme une statue sur un rombeau~~
~~les yeux ses~~ Puis elle ferma les paupières. Sa figure souriante. du coeur
~~lèvres étaient~~ ses narrines... ses lèvres souriaient. Les mouvements ~~saccadés de son coe~~ur
~~ses~~ [illis .] ~~sa bouche~~
s'affaiblirent
~~de plus en plus lents~~ comme l'écho affaibli - vibration
~~sa figure souriait~~ er quand se ~~s'~~exhala son dernier soufile
~~lents de plus et au dernie~~r
elle crut voir dans les cieux qui
perroquet gigantesque
entr'ouverts un ~~immense~~ audessus de
~~s'ouvruient un gigantesque pl~~ananr ~~s~~ur sa tête
se ralentissaient
dernier
2 1
se ralentirent à un, plus lents, chaque fois
~~chaque fois plus éloigné~~s plus doux
comme une fontaine s'épuise comme
un ècho disparait
~~s'en va~~
~~diminue en s'épuisant de plus en plu~~s
se firent - un à un - plus lents chaque fois
chaque fois
~~comme~~ éloigoés
toujours
s'affaiblissant
étant plus lencs
plus doux
plus longs chaque fois
~~un à un~~
~~plus lents~~
~~presque insensiblemen~~t
~~plus doux~~
d'argent
Comme les vibrations d'une corde sur
~~comme les flots~~ laquelle on a joué, ou bien l'écho
~~s'apaisent~~ tombant au fond d'un précipice
et les encens se balançant
~~écho~~
comme une fontaine s'épuise
comme un écho disparaît

شكل ٦-٣: صورة توضيحية من مقال دوبريه جونيت (٢٠٠٤) يُظهِر نسخة من جزء صغير من عمل فلوبير على الفقرة الأخيرة من قصته «قلب بسيط». في جيه ديبمان ودي فيرير وإم جرودن (محرِّرون) «النقد الوراثي: نصوص ونصوص سابقة» (ص٦٩-٩٥). (فيلادلفيا: دار نشر جامعة بنسلفانيا، بعد الصورة التوضيحية في ص٩٠.)

العمود الأيسر يحتوي على الوصف الجسماني مثل «أطبقت جفنيها» و«وجهها البسَّام»، بينما يضم العمود الأيمن العديد من الصور مثل «كتمثال يرقد داخل قبر ... اهتزازات وتر انتُزِع من مكانه»، وهي صور سيحذفها فلوبير فيما بعدُ. فضلًا عن ذلك، تخطر لفلوبير في هذه المسوَّدة تحديدًا الفكرة التي ستصير مفتاح تلك الفقرة الأخيرة، ولعل كلمة

«قلب» التي كتبها في المسوَّدة الثانية هي ما أوحت له بالفكرة. إنها الكلمة الدقيقة التي توحِّد عنصرَي موت فيليسيتيه الجسماني والروحي. يكتب فلوبير في هذه المسوَّدة جملة يدمِج جزأيها بخط طويل يمتد من عبارة «حركات قلبها» في العمود الأيمن إلى «خفَّت» في العمود الأيسر بعد حوالي ١٤ سطرًا. وفيما يلي بداية الجملة شاملةً خط الدمج والأجزاء المحذوفة:

> خفَّت ______ حركات ~~اهتزازات قلبها~~ القلب الواحدة تلو الأخرى، وصارت أبطأ، وكانت مع كل دقة ~~مع كل دقة تتباعد~~ تصير أضعف ...

ويستطيع فلوبير الآن منح قصته عنوانًا: «قلب بسيط».

لقد دفعت فلوبير طوال الأشهر الستة التي استغرقته لكتابة «قلب بسيط» اهتماماتٌ شخصية للغاية: طفولته، وطبيعة حب الأم، وكيف أن الأشخاص العاديين يكونون في الغالب أفضل من أفراد الطبقة البرجوازية (مثله هو شخصيًّا)، والعلاقة بين المدَنَّس والمقدَّس. ولكنه رغم ذلك طبَّق نصيحته — بأن يظل حياديًّا ويتجنب تصوير نفسه في العمل — فخرجت الفقرة الأخيرة متوازنة توازنًا بديعًا؛ فهي تظل تحمل لمحة من السخرية بأسلوب فلوبير المميَّز، ومع ذلك فهي مؤثرة للغاية، وبها غموض محبب يظل غير مؤوَّل، ومن دون وعظٍ، ولكن مع طرح تساؤل على القارئ حول رأيه في فيليسيتيه، وفي معنى وجود أمثالها بالنسبة للعالم.

(٥) نظريات الكُتَّاب

غالبًا ما يكون لدى الناس عندما يفكرون في الكتابة للمرة الأولى نظرية أن لديهم في عقولهم شيئًا يمكن إخراجه على الورق، ونظرية أن الآخرين سيهتمون به. وعادةً ما يؤدي تعلُّم الكتابة للتخلي عن هاتين النظريتين كلتيهما. ولعل أهم حكمة يمكن تعلُّمها من أسلوب فلوبير في الكتابة هي أن القصة لا تكون دومًا حاضرة في ذهن المرء قبل أن يشرع المرء في الكتابة؛ فلا يُولَد أي عمل من أعمال القصص الخيالي الجديد بالإعجاب إلا من رحم التفكير، ثم المزيد من التفكير. وكتابة القصص الخيالية هي تلك العملية التي يتضاعف فيها التفكير التخيلي عن طريق استخراج الأفكار على الورق أو على شاشة كمبيوتر بحيث يُحفِّز ما يُكتب على المزيد من التفكير. وقد كانت الوظيفة الوحيدة المرجوة

من «سيناريوهات» فلوبير — تلك الكتابات التي تلَت الفكرة الأولية مباشرةً ولكنها لم تكن مسَوَّدات — هي التحفيز على المزيد من التفكير. وهي فكرة عبقرية.

وإذا كتب المرء قصة خيالية، فهل سيهتم أحد؟ يمكننا التفكير في هذا الأمر باعتباره متعلقًا بالمجال البلاغي: كيف يخاطب الكاتب القارئ. يتعلم الكاتب بالممارسة تحويل الأولوية من أفكار الكاتب إلى السؤال عن كيفية دعوة القارئ إلى أفكاره ومشاعره ومفاهيمه.

ولا يمكن لأي عمل أدبي أو فيلم أو عمل مسرحي أن يتجاوز الفناء إلا إذا كان نتاج عمليات من التفكير المتكرِّر والإيحاء البلاغي. حينئذٍ فقط، يتأتَّى للكاتب أن ينظر بما يكفي من العمق في عالم الأحلام المتخيَّل ليصف أدق تفاصيله لشخص آخر. وفقط حينئذٍ يمكن أن تكون للكتابة تأثيرات من وجهة نظر القراء، ربما تصبح تأثيرات القراء أنفسهم. وهذه الآثار هي موضوع الفصل التالي.

الفصل السابع

تأثيرات القصص الخيالية

هل القصص الخيالية مفيدة؟

(١) الحقيقة والقصص الخيالية

تساءل الناس منذ زمن اليونان القديمة على الأقل عن فائدة القصص الخيالية. رأى أفلاطون أن القصص الخيالية غير مفيدة، فمنع الشعراء من دخول مجتمعه المثالي. وكان يرى أن العالَم الذي نراه ليس إلا محض مظاهر، وشبَّهَنا نحن البشر بسجناء محبوسين في كهف مكبَّلين إلى مقعد محَدِّقين إلى جدار، ومن خلفنا نار مشتعلة، وفي المساحة بين ظهورنا وبينها أناس غادين رائحين، ولكن لا يمكننا رؤية ما يحدث حقًّا، فلا نرى سوى ظلال هؤلاء الأشخاص على الجدار، وهذه الظلال هي المظاهر، ومهمتنا وفقًا لأفلاطون هي تحطيم أغلالنا والخروج من الكهف إلى ضياء النهار.

يقول أفلاطون إن الحقيقة لا وجود لها في هذا العالم، والموجود ظلال فقط. والقصص الخيالي (الذي أسماه هو وأرسطو بالشعر) ما هو إلا نسخة من المظاهر؛ أي إنه ظل الظل؛ ومن ثَمَّ فهو يزيدنا بعدًا عن الحقيقة. وليس هذا فحسب، ولكنه يؤثر كذلك على الناس شعوريًّا، ولهذا فهو مدمِّر لرشادتنا.

أعتقد كما اعتقد أفلاطون أن الحقيقة ليست في المظاهر الخارجية، ولكنني أختلف معه بخصوص القصص الخيالية. وأقترح من خلال هذا الكتاب أن القصص الخيالية قادرة فيما يتعلق بالعالم الاجتماعي على تقريبنا من حقائق وضعنا الإنساني. ليس المقصود تلك الحقائق التي يتوصَّل إليها المرء بالتفكير التحليلي من النوع الذي انْصَبَّ عليه اهتمام أفلاطون، ولا ما يندرج ضمن الحقائق التي يسعى الفيزيائيون لاكتشافها.



شكل ٧-١: إحدى شرائح اختبار سايمون بارون-كوهين وآخرين (٢٠٠١) حول المشاركة الوجدانية ونظرية العقل لدى البالغين (مركز أبحاث التَّوحُّد، كامبريدج، إنجلترا) التي استخدمها ريموند مار وآخرون في دراستهم حول تأثيرات قراءة القصص الخيالية مقارنةً بقراءة الموضوعات الواقعية. هذا الاختبار — «اختبار الحالة العقلية من الأعين» — متاح على شبكة الإنترنت على: http://glennrowe.net/BaronCohen/Faces/EyesTest.aspx. الشكل الظاهر هنا هو الشريحة رقم ٣ من الاختبار على الموقع الإلكتروني.

تقدم القصص الخيالية نوعًا خاصًّا من الحقيقة حول طبيعتنا البشرية وما يُحتَمل منا في تفاعلاتنا. وعلى الرغم من النقد اللاذع الذي يوجهه أفلاطون للقصص الخيالية، فإنه لا يعترف بأنه يستخدم أدواتها في كتاباته. فهو يستخدم استعارات مثل صورة السجناء في الكهف، ويستخدم الرمزيات (عوالم الأحلام) وكتابه «الجمهورية» يتحدث عن مدينة فاضلة.[١]

أما الأداة الرئيسية التي يستعين بها في مؤلَّفاته الفلسفية فهي الحوار، حيث يتجول بطله سقراط في السوق ويذهب إلى تجمعات الشُّرب (السيمبوزيوم) ليحادث الناس عن ماهية الحقيقة وطريقة الوصول إليها. ويُصوِّر هذا البحث عن الحقيقة بمهارة على هيئة قصة.

يُلمِح الناس حين يتحدثون عن الحقيقة والقصص الخيالية إلى أن القصص الخيالية معيبة لأنها متَخيَّلة. إلَّا أن هذا التضاد بين الحقيقة والخيال ليس مفيدًا على الدوام. الحقيقة الأساسية المتعلقة بالقصص الخيالية هي أنها تتناول ذوات الناس في العالم الاجتماعي. ويمكن التعبير عن هذه الحقيقة ذاتها بأسلوب جيروم برونر إذا قلنا إن

القصص الخيالية تتناول نيات البشر وتقلباتها.[٢] وهكذا يطرأ تساؤل حول ما إذا كانت القراءة عن هذا الموضوع والتفكير فيه في القصص القصيرة والروايات أو مشاهدته والتفكير فيه في المسرحيات من شأنه أن يُعزِّز فهمنا للناس الذين نعرفهم، وفهمنا لأنفسنا في الحياة اليومية التي نعيشها.

أعرض في هذا الفصل بعض أعمال المجموعة البحثية التي أعمل معها (مايا دجيكيك، وريموند مار، وجوردان بيترسون، وأنا)، وأعمال أشخاص آخرين في تجميع الأدلة حول ما إذا كانت القصص الخيالية تؤثر على قرائها ومشاهديها، وكيفية حدوث هذا التأثير، شاملًا ذلك أدلة حول ما إذا كانت القراءة جيدة لك، وكيف يمكن أن تكشف لنا الحقائق في إطار العالم الاجتماعي الإنساني.

(٢) تأثيرات القراءة

كان اختراع نظام الكتابة الإغريقي خطوة مهمة في تاريخ القصص الخيالي. ظلت القراءة والكتابة لما يقرب من ألفي عام بعد اختراعه من المهارات التَّخصصية، وكانت حكرًا على الكَتَبة. شرح باري باول نشأة الكتابة الإغريقية قائلًا إن مخترعها كان على الأرجح كاتبًا يتحدث ويكتب باللغة السامية الغربية، الفينيقية، ويتحدث اللغة الإغريقية كذلك. ويبدو أن ذاك الشخص استعار الحروف الفينيقية وأضاف إليها حروفًا جديدة، وطبَّقها جميعًا على أصوات التخاطب الإغريقية؛ ليُنتِج بذلك أول أبجدية مكوَّنَة من رموز تعبر تعبيرًا مباشرًا عن الأصوات الساكنة والمتحركة. وقد شكلَت اللغة الإغريقية في صورتها المكتوبة قفزة جديدة، فتحت باب تعلُّم القراءة والكتابة لقطاع سكاني أكبر.

وقد تفرَّدَت اليونان بغياب مهنة تخصصية للكتبة فيها. وكانت استثنائية كذلك في أن عملًا أدبيًّا — هو «إلياذة» هوميروس — شكَّل مرجع الثقافة. ويقترح باول أن نظام الكتابة الإغريقي قد اختُرِع بغرض تدوين النسخ الشفهية من «الإلياذة». وهكذا صارت معرفة القراءة والكتابة منذ ذلك العصر أساس التعليم ومحوره؛ فمن دونها تصعب المشاركة في العالم العصري مشاركةً تامة.

ما تأثير القدرة على القراءة والكتابة على العقل؟[٣] كان كيث ستانوفيتش وريتشارد ويست هما أول من أثبت بالتجربة أن القراءة — ليس فقط قراءة القصص الخيالية، ولكن قراءة أي شيء — لها تأثيرات معرفية مهمة. وكانا في البداية بحاجة لطريقة بسيطة يستطيعان عن طريقها تقويم مقدار ما يقرؤه الناس في حيواتهم اليومية؛ لذا فقد

ابتكرا «اختبار التعرف على المؤلفين»: وتستخدم فيه قائمة أسماء، بعضها أسماء مؤلفين وبعضها ليس كذلك، ويضع الشخص الخاضع للاختبار علامة على أسماء جميع المؤلفين الذين يتعرف عليهم. وتُحسَب النتيجة بجمع عدد الأسماء التي أصاب الأشخاص في اختيارها، وطرح عدد الذين ظن الشخص الخاضع للاختبار أنهم مؤلِّفون ولكنهم ليسوا كذلك. والسر في نجاح الاختبار هو أن الأشخاص المعتادين على القراءة بغزارة يغوصون في عالم الكتب، وهذا لا يقتصر على مجرد قراءة الكتب، بل يمتد كذلك إلى مناقشتها، وقراءة التعقيبات عليها، وزيارة المكتبات، وما إلى ذلك من الأنشطة. وقد وُجِد أن نتائج هذا الاختبار اتفقت إلى حدٍّ كبيرٍ مع نتائج طرق أخرى تستغرق وقتًا أطول في إجرائها مثل تدوين الأنشطة اليومية، والملاحظات السلوكية حول توقيت القراءة ومقدارها.

بعد ذلك، قاس ستانوفيتش وزملاؤه مهارات أخرى مثل المفردات، والمعلومات العامة، والتفكير اللفظي، وغيرها. وتوقَّعوا أن مستوى أداء الأشخاص لهذه المهارات سيكون أفضل كلَّما ازداد مقدار ما يقرءونه. وضبطوا في البداية (أي حذفوا أثر [انظر الفصل الثاني، التعليق الختامي رقم ٣٥]) العوامل الأخرى مثل نسبة الذكاء (الذكاء العام)، والطبقة الاجتماعية، والمستوى التعليمي، التي تساهم جميعًا في مستوى هذه المهارات. وعلى الرغم من ضبط هذه العوامل، وجدوا أنه كلما ازداد مقدار ما يقرؤه الأشخاص وفق قياس «اختبار التعرف على المؤلفين» ازدادت معارفهم وارتقت جودة هذه المعرفة. ولم تتنبأ نتائج هذا الاختبار بكل شيء، فهي لم تتنبأ على سبيل المثال بقدرات الأشخاص في التفكير اللفظي بأساليب كالقياس العقلي.

أما الكشف الأكبر الذي توصَّل إليه فريقنا البحثي (وتوصَّل إليه آخرون أيضًا) هو أن القَصص الخيالي يتعلق بمجال معرفي محدَّد نسبيًّا هو الذَّوَات في العالم الاجتماعي. ومن الاكتشافات المذهلة المتعلقة بالخبرة (التي ناقشناها في الفصل السادس) أن سائقي سيارات الأجرة المتمرِّسين في إيجاد طريقهم عبر شوارع لندن لديهم حُصَين (قرن آمون) أكبر من الطبيعي (وهو منطقة في الدماغ مسئولة عن المعرفة المكانية).[٤] وقد تعلق بحثنا في الأساس بتأثير القراءة على تنمية معرفة الناس بالذوات في العالم الاجتماعي. واكتشفت مجموعتنا حتى علاقة مناطق دماغية معينة بذلك.[٥]

عرَضْتُ علم نفس القَصص الخيالي من حيث علاقته بالحلم الموجَّه أو بالمحاكاة. ومن استخدامات المحاكاة أنك إذا تعلَّمت التحليق بالطائرات، قد تجد أن تجربة استخدام محاكي الطيران تجربة جديرة بالاهتمام. لا شك أن التعلم على طائرة حقيقية لا غنى عنه،

إلَّا أن أغلب الوقت ينقضي أثناء التحليق دون حدوث أمر جلل، بينما تواجه في محاكي الطيران قدرًا أكبر من الخبرات، وتتعلم بأمان كيفية التعامل مع المواقف الحرجة.[٦] وتنتقل المهارات التي تتعلمها بهذه الطريقة إلى التحليق بطائرة حقيقية. فهل إذا استغرقنا في عوالم المحاكاة في القَصص الخيالي تنتقل المهارات التي نتعلمها فيها إلى العالم الاجتماعي اليومي؟

(٢-١) فهم الآخرين

ابتكر ريموند مار طريقة — اقتبسها من «اختبار التعرف على المؤلفين» الذي أعدَّه ستانوفيتش ووست — لمعرفة مقدار ما يقرؤه الناس من القصص الخيالية. وقد عدَّل الاختبار ليشمل أسماء مؤلفي القصص الخيالية وغيرها. وتكشف هذه الطريقة عمَّن يغلب على قراءاته القصص، ومن تغلب الأعمال الواقعية على قراءاته. استدلَّ مار وزملاؤه[٧] بعد ذلك على أنه إذا كان القَصص الخيالي نوعًا من المحاكاة للذوات وتقلباتها في العالم الاجتماعي، إذًا يُفتَرَض أن يكون الناس الذين يغلب القَصص الخيالي على قراءاتهم أفضل في نظرية العقل، وأدَقَّ في ملاحظة ما يجري في التفاعلات الاجتماعية مقارنةً بغيرهم ممن تغلب الأعمال الواقعية على قراءاتهم.

استعان مار وزملاؤه باختبارين لقياس القدرات الاجتماعية. الأول كان «اختبار الحالة العقلية من الأعين» ويمكن اعتباره قياسًا للمشاركة الوجدانية أو قياسًا لنظرية العقل لدى البالغين.[٨] حينما يخضع شخص للاختبار، ينظر إلى صور أعين أشخاص كما لو كان يراها عبر فتحة صندوق بريد، كما هو موضَّح في الصورة في بداية الفصل، ثم يختار حالة الشخص الظاهر في الصورة من بين أربع حالات عقلية مثل: «مزاح» و«مضطرب» و«رغبة» و«مقتنع». أما الاختبار الثاني الذي يُسمَّى «اختبار الإدراك الحسي بين الأشخاص» فيُطلَب فيه من المشاركين مشاهدة ١٥ مقطع فيديو قصيرًا لأشخاص عاديين أثناء تعامل بعضهم مع بعض، ثم الإجابة عن سؤال عن كل مقطع. وكان السؤال المتعلق بأحد المقاطع هو: «أي الطفلين وَلَدُ الشخصين البالغَين في المقطع؟ أم أن كليهما ولداهما؟ أم ليس بينهما ولد للشخصين؟»

وقد وجدنا أنه كلَّما ازدادت قراءات الأشخاص في القصص الخيالية تحسَّن أداؤهم في «اختبار الحالة العقلية من الأعين». كما ظهرت علاقة مشابهة — وإن كانت أقل قوة — بين قراءة القصص الخيالية و«اختبار الإدراك الحسي بين الأشخاص».

وقد يخطر للمرء أن هذه النتيجة ربما تعود إلى أن لبعض الناس شخصيات من نوع معين يهتم بالعالم الاجتماعي، ومن ثَمَّ فَهُم أكثر اهتمامًا بقراءة القصص الخيالية. وللتحقق من هذا الاحتمال استخدم مار وزملاؤه في تجربة ثانية «اختبار الحالة العقلية من الأعين» مرة أخرى بوصفه نتيجة، مع قياس شخصيات القُرَّاء.[٩] وقد أكَّدنا في هذه التجربة الثانية النتيجة المتكررة التي تقول بأن النساء أكثر قراءة للقصص الخيالية من الرجال. كذلك، وجدنا أن الأشخاص الذين سجلوا نقاطًا عالية في سمة «الانفتاح على التجربة» والأشخاص الذين أبدوا انجذابًا للخيال الجامح كانوا يقرءون القصص الخيالية أكثر من غيرهم. ومع ذلك لم نجد أي علاقة بين السِّمَات الأخرى من سمات الشخصية، أو أي نوع آخر من الفروق الفردية، وزيادة قراءة القصص الخيالية. وكانت أهم النتائج التي توصَّلنا إليها، في هذه التجربة الثانية، أننا حين ضبطنا جميع الفروق الفردية ظلَّت النتيجة أنه كلَّما ازدادت قراءة الناس للقصص الخيالية تحسَّن أداؤهم في «اختبار الحالة العقلية من الأعين». وتدل هذه النتيجة على أن أفضل تفسير لتَمَيُّز القدرات في المشاركة الوجدانية ونظرية العقل هو نوع القراءات الغالبة لدى الناس.

الصورة النمطية للأشخاص كثيري القراءة هي أنهم وحيدون ومعزولون اجتماعيًّا. وفي هذه التجربة الثانية (التي قِسنا فيها الشخصية كذلك) نظرنا في هذه المسألة. وتوصَّلنا أن قراءة القصص الخيالية لم تكن مرتبطة بالانزواء،[١٠] ولكنها كانت مرتبطة بما يُطلِق عليه علماء النفس الدعم الاجتماعي المرتفع، الوجود في دائرة من الأشخاص الذين كان المشاركون يرونهم كثيرًا، وكان بإمكان المشاركين الوصول إليهم عمليًّا ووجدانيًّا. لكن الانزواء وانخفاض الدعم المعنوي ارتبطا بغَلَبة الأعمال غير الإبداعية على القراءة. ومن ثَمَّ فيما يتعلق بدقة الصورة النمطية لانعزال هواة القراءة اجتماعيًّا، فإنها تنطبق على قُرَّاء الأعمال غير الإبداعية أكثر من قُرَّاء الأعمال الإبداعية.

رغم ذلك، فإن هذه العلاقة بين قراءة القصص الخيالية وبين القدرات الاجتماعية ليست بهذه البساطة. على سبيل المثال، في دراسة أجراها فيلي فان بير عام ٢٠٠٨ على طلاب جامعيين من قسم العلوم وآخرين من قسم الدراسات الإنسانية لقياس درجة الذكاء العاطفي،[١١] ورغم تشرذُم النتائج، كان طلاب العلوم في المتوسط أذكى عاطفيًّا من طلاب الدراسات الإنسانية، وهو عكس المتوقَّع؛ يتَّهِم فان بير التدريس في أقسام الدراسات الإنسانية بتحويل انتباه الطلاب في المعتاد عن فهم البشر إلى التحليلات الفنية للتفاصيل.[١٢]

كذلك أجرى ريموند مار دراسة أخرى بتصميم تجريبي في إطار أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه. واستخدم مار في دراسته قصة خيالية ومقالًا واقعيًا من مجلة

ذي نيويوركر، وكلَّف المشاركين بقراءة أحد العملين أو الآخر عشوائيًّا. وبعد الانتهاء من القراءة، حقَّق الأشخاص الذين قرءوا القصة الخيالية نتائج أفضل مما حقَّقه الذين قرءوا المقال غير الإبداعي في اختبار للتفكير الاجتماعي، في حين حدث العكس في اختبار للتفكير التحليلي.

كيف يمكن تفسير الارتباطات بين قراءة القصص الخيالية والقدرات الاجتماعية المتقدِّمة؟ يرى أعضاء فريقنا البحثي أن الأمر متعلق بموضوع الخبرة الذي شرحتُه في الفصل السادس؛ حيث يتناول القَصص الخيالي من حيث الأساس مشكلات الذوات أثناء إبحارها في العالم الاجتماعي. أما الأعمال الواقعية فتتناول — حسنًا — أيًّا ما يكن موضوعها؛ الجينات الوراثية الأنانية، أو طريقة إعداد يخنة البيف بورجينيون، أو ما إذا كان التغير المناخي سيُدمِّر كوكبنا. يميل قُرَّاء الأدب الإبداعي إلى اكتساب خبرة أعمق في إقامة النماذج للآخرين ولأنفسهم، وفي الإبحار في العالم الاجتماعي،[١٣] بينما يميل قُرَّاء الأعمال غير الإبداعية إلى اكتساب خبرة أعمق في علم الوراثة أو الطبخ أو الدراسات البيئية أو ما يمضون أوقاتهم في قراءته أيًّا ما كان. ولعلَّ الطريقة المثلى لشرح دراسة ريموند مار التجريبية التي كلَّف فيها المشاركين بقراءة موضوعات من مجلة ذا نيويوركر هي أن القراءة هنا شكلَت عملية تحضيرية؛ أي إن قراءة نصوص القصص الخيالية تُحضِّر حالة الأشخاص العقلية للتفكير في العالم الاجتماعي، وربما يكون هذا هو سبب تميز أدائهم في اختبار التفكير الاجتماعي.

(٢-٢) تغيير ذواتنا

ولكن ماذا عن ذواتنا؟ هل يتأثر القُرَّاء في ذواتهم بما يقرءون؟ كان هذا هو السؤال الذي سَعَت لإجابته دراسة من نوع آخر قادتها مايا دجيكيك في فريقنا البحثي.[١٤] كلَّفْنا المشاركين في الدراسة عشوائيًّا بقراءة إمَّا قصة قصيرة أو نسخة قائمة على أحداثها، ولكن في شكل واقعي. وقِسْنا شخصيات المشاركين باستخدام استبيان قياسي للشخصية قبل أن يقرءوا النصَّين وبعد أن فرغوا من القراءة. وقد اخترنا لدراستنا قصة أنطون تشيخوف «السيدة صاحبة الكلب الصغير» التي تحدَّثْت عنها في الفصل السادس، وتدور حول علاقة غرامية بين شخصين تصبح مشاعرهما فيها، كلٍّ تجاه الآخر، أهم من أي شيء آخر في حياتهما على غير ما توقَّعا هما الاثنان.

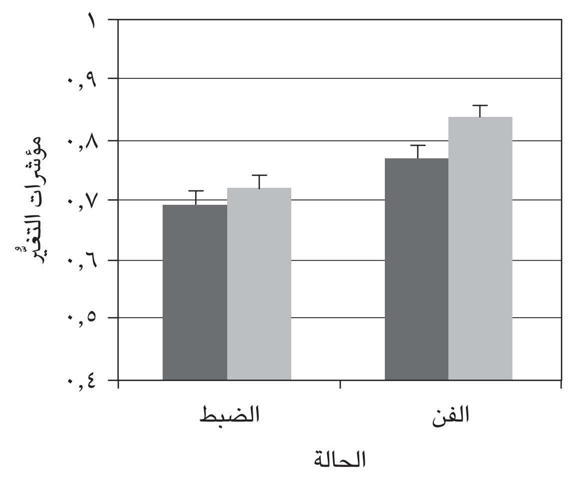
وتولَّت دجيكيك كتابة النسخة الواقعية من القصة على هيئة تقرير محكمة في قضية طلاق بالشخصيات نفسها، وجميع الأحداث، ومع بعضٍ من الكلمات الواردة في قصة تشيخوف. وأُلِّفت بحيث تكون مساوية لقصة تشيخوف الأصلية من حيث الطول ومستوى صعوبة القراءة تمامًا، والمهم أن قُرَّاء هذه النسخة المكتوبة بأسلوب قضائي واقعي وجدوها شائقة كالقصة الأصلية، وإن لم تكن على مستواها الفني.

وجدنا أن شخصيات المشاركين الذين قرءوا قصة تشيخوف — أو الطريقة التي رأى بها الناس ذواتهم — تغيَّرَت أكثر من شخصيات من قرءوا السرد المكتوب بأسلوب قضائي. وقد كانت هذه التغيُّرات — على بساطتها — قابلة للقياس، وكانت متباينة الاتجاهات باختلاف القُرَّاء؛ إذ تأثَّرت أنواع التغيُّر بالمشاعر التي مرَّ بها القُرَّاء أثناء القراءة.[١٥]

وفي رأينا أن ما حدث هو أن الاستغراق في الفن في قصة تشيخوف كان له نوعان من التأثير، نُطلِق عليهما تأثير التماهي وتأثير التسامي. والمقصود بأوَّلهما أنه أثناء قراءة المشاركين لقصة تشيخوف حدث ما نظنُّه مشاركة وجدانية مع البطلَيْن أدَّت إلى تماهي القُرَّاء معهما، وبهذا تأثَّر كلٌّ من المشاركين بهما بطريقته. أو ربما بدأ القُرَّاء مع اندماجهم العقلي في حياة هذين الشخصين وأفكارهما في مقارنة حياتهم هم وقراراتهم الشخصية بحياة الشخصيتين وقراراتهما. (أناقش نطاق قراءات هذه القصة بتوسُّع أكبر في الفصل الثامن.) أما التأثير الثاني (الذي نرى أنه من التأثيرات العامة للفن) فيتمثَّل في أن القُرَّاء — في قصة تشيخوف — تحرَّروا من أنفسهم ومن أسلوبهم المعتاد في الحياة والتفكير. وجاء تأثير الجانب الفني من القصة وكأنه فوق نطاق سيطرتهم (متسامٍ)، وهو ما ساعد على تفكيك البِنْيات المعتادة للذات.[١٦]

(٢-٣) أساس موضوعي للقصص الخيالية

انطلاقًا من الدراسات المتعلِّقة بارتفاع مستويات المشاركة الوجدانية ونظرية العقل لدى قُرَّاء القصص الخيالية، وإمكانية إدخال شيء من التغيير على شخصيات الأشخاص بقراءة القصص الخيالية، اتَّخَذ الفريق البحثي الذي أعمل به خطوتين على ما أعتقد في اتجاه وضع أساس موضوعي للاقتناع بأن القصص الخيالية يمكن أن تكون مفيدة لك؛ ولو احتمالًا.



شكل ٧-٢: نتائج دراسة مايا دجيكيك وآخرين لمقارنة تغيُّر سمات الشخصية ومشاعرها نتيجة قراءة إما قصة تشيخوف القصيرة أو نسخة مكتوبة بأسلوب واقعي في شكل تقرير محكمة.

منطقي أن يتبنَّى المرء — إذا كان أحد أعضاء العالم الأدبي — وجهة النظر التي ترى الفن الأدبي مهمًّا، بصرف النظر عمَّا يقوله علماء النفس. ولكننا نرى أنه في الوقت الذي تُجرى فيه أبحاث حثيثة لتقويم محتوى المناهج التعليمية، ولدراسة النتائج الصحية للعديد من النشاطات كمشاهدة التليفزيون والمشاركة في الماراثونات؛ تُعَد نتائجنا البحثية خطوات في اتجاه مهم.

ويمكن لهذه النتائج أن تبدأ في التصدي للمسلَّمات المغلوطة لدى بعض العلماء وصانعي السياسات بأن القَصص الخيالي ممتع للغاية، ولكنه في الوقت نفسه لا يتعدَّى تمضية الوقت. وإذا استطاع المزيد من الدراسات إثبات أن القَصص الخيالي قادر على تحسين فهمنا للآخرين ولأنفسنا، فإن هذا من شأنه تأكيد قيمته التي تتخطَّى مجرَّد الاستمتاع. وتشير نتائجنا البحثية إلى أن أهم الخصائص المميِّزة للقصص الخيالي هي

محتواه التقليدي — الذوات وتقلباتها في العالم الاجتماعي — وهي أمور لا يسهل فهمها على نحو مباشر. ومن جهة أخرى تُناقِض نتائجنا البحثية فكرة يتبناها العديد من علماء النفس تقول بأن القَصص الخيالي لا قيمة له نظرًا لكونه عبارة عن مجموعة من الأوصاف الاعتباطية دون إجراءات لتأكيد مدى صدقيتها أو صحتها.

وتشير نتائجنا إلى أن القَصص الخيالي في العموم ليس محاولة فاشلة للتوصيف السلوكي (مقارنة بالتوصيف المأخوذ عن الدراسات النفسية المضبوطة)، لكنه مجموعة من نماذج المحاكاة العقلية. وبما أن نتائجنا التجريبية تشير إلى أن القصص الخيالي يرتبط بالفعل بمستويات قدرات اجتماعية معينة وباحتمالات تغيُّر الشخصية، فإنها تساعد على إثبات صحة إجراءات المحاكاة الخيالية.

(٣) داخل عقول الآخرين

تثير النتيجة البحثية، التي توصَّل إليها ريموند مار وزملاؤه، حول أن الأشخاص الذين تغلِب القصص الخيالية على قراءاتهم يكونون أفضل في المشاركة الوجدانية ونظرية العقل من غيرهم ممن تغلِب الأعمال الواقعية على قراءاتهم؛ تساؤلًا حول العلاقة بين القراءة ونظرية العقل في الطفولة.

تُقاس نظرية العقل في الطفولة عن طريق اختباراتٍ مشتَقَّة من الدراسة التي وَصفْتُها في الفصل الثاني عن ماكسي، والمكان الذي سيبحث فيه عن حَلْوَاه بعد تغيير مكانها في أثناء تغيبه عن الغرفة. وقد خضعَت مسألة إسهام القصص الخيالية في نظرية العقل لدى الأطفال للبحث.[١٧]

اختارت جوان بيسكين وجانيت آستينجتون مجموعة من كتب الأطفال المصوَّرة، وكوَّنتا منها فئتين من الكتب. في كلتا الحالتين، كانت القصص والأفعال والصور هي نفسها، ولكن القائمتين بالتجربة أدرجتا في كتب إحدى الفئتين نصًّا يحتوي على الكثير من التعبيرات التي تصف الحالة العقلية (مثل «شعرَت» و«اعتقدَت» وما شابه ذلك). بينما خلا النص الذي أُدخِل على الفئة الأخرى من التعبيرات التي تصِف الحالة العقلية. ثم وُزِّع الأطفال على إحدى المجموعتين أو الأخرى، وعلى مدار أربعة أسابيع قرأ المدرسون أو مساعدو الباحثين على الأطفال حوالي ٧٠ كتابًا من هذه الكتب. استخدم الأطفال الذين تعرضوا للكتب التي احتوت على الكثير من تعبيرات الحالة العقلية العديد من هذه التعبيرات في القصص التي أمْلَوها بأنفسهم على شخص ليكتبها، ولكن يبدو أنهم كانوا

يستخدمون التعبيرات دون إدراك معانيها إدراكًا تامًّا؛ لأن الأطفال الذين كانوا في المجموعة التي استمعت للقصص التي خلت من تعبيرات الحالة العقلية كانوا أفضل في فهمهم لنظرية العقل. ويبدو أن الأطفال في هذه المجموعة الثانية تأثروا بالمسافات بين الكلمات؛ إذ كان عليهم الاعتماد على أنفسهم فعليًّا في استنباط أفكار الشخصيات ومشاعرهم؛ ومن ثم كان فهمهم لهذه الأمور أفضل.[١٨]

أجرت ماريسا بورتولوسي وبيتر ديكسون تجربة أخرى حول أهمية الاستنباط عند قراءة الأدب الإبداعي،[١٩] حيث اكتشفا بالتعاون مع طالبة تُدعى ماريا كوتوفيتش أنه عند تكليف قُرَّاء قصة قصيرة بعنوان «المكتب» لأليس مونرو باستخراج إيحاءات الكاتبة غير المباشرة بخصوص راوي القصة المتحدِّث بلسان المتكلِّم، كان فهمهم للراوي أفضل مقارنةً بالحالة عند استبدال معلومات مباشرة عن الراوي بالتلميحات غير المباشرة. وتقترح بورتولوسي وديكسون نشأة علاقة بين الراوي والقارئ، وأننا نحن القُرَّاء نستنبط دومًا ما يعنيه الراوي أو يفكر فيه أو يشعر به مثلما نفعل في المحادثات التي نستمتع فيها بالاستنباط؛ لأنه يساهم في تعزيز علاقاتنا. وينطبق الشيء ذاته على القصص الخيالية. إن النماذج التي نقيمها للآخرين — سواء في الحياة العادية أو في القصص الخيالية — أثناء استخدام نظرية العقل تكون نماذج بنَّاءَة بالفعل؛ إذ يتعدَّى الأمر مجرَّد معلومة أو أخرى تصلنا عن الشخص.

ومرة أخرى، تكرَّرت النتائج التي توصَّل إليها فريقنا البحثي المتعلِّقة بأن قراءة القصص الخيالية لدى البالغين ترتبط بنظرية العقل؛ إذ وجد ريموند مار وجينيفر تاكيت وكريس مور أن تعرُّض الأطفال من سنِّ الرابعة إلى السادسة للقصص التي تُقرَأ عليهم وللأفلام (ولكن ليس التليفزيون) يُنبئ بمستوى نظرية العقل لديهم.

(٤) فكرة تطور الذات

تعود فكرة أننا نستطيع فهم أنفسنا من خلال القَصص الخيالي — في الغرب — إلى زمان أفلاطون وأرسطو على أقل تقدير. يقول نورمان هولاند:

> يُصِّر أغلب المنَظِّرين على أن للفن والأدب وظيفتين متعارضتين إلى حدٍّ ما، ويُعبِّر هوراس في مقاله «فن الشعر» عن هاتين الوظيفتين ببساطة وبأسلوب مباشر: prodesse وdelectare. وحيث إن المقصود بكلمة delectare هو يمتع، فنحن

> نتوجَّه إلى الأدب بحثًا عن الاستمتاع. وعادةً ما يترجم المنظرون مصطلح هوراس الآخر prodesse إلى «يوجِّه» أو «يعلم» أو «ينور»، وهو ما يُبرِّر الاستمتاع. ولهذا «ينبغي على الشاعر أن يوجِّه أو يُمتِع أو كلاهما معًا.» (ص٣٥٤)

إلَّا أن فكرة أن الأدب قد يوجد أو ينور أضحت محل شك؛ فجانب من الدمار الذي لحِقَ بالعالم في الحرب العالمية الثانية كان جرَّاء فشل المواطنين الألمان — وهم من أعلى سكان العالم تعليمًا — في منع أمتهم من الزَّلَل في هاوية النازية.[٢٠] وقد أكَّد جورج شتاينر في مقولةٍ شهيرة له: «نحن نعلم أن الواحد من هؤلاء الرجال كان يقرأ أعمال جوته أو ريلكه في المساء، ويستمع إلى معزوفات باخ وشوبرت، ثم يتوجه في الصباح إلى عمله في معسكر أوشفيتز» (ص١٥).[٢١]

وتعجَّب العالَم لعجز التعليم — من علوم إنسانية وأدب وفنون مرئية وموسيقية — عن تمكين الشعب الألماني من تجنُّب الزلل في ذاك المستنقع الأخلاقي الذي هُيِّئ لهم فيه أن بعض الأفراد في المجتمع صالحون للعيش، بينما البقية لا تصلُح إلَّا للإبادة. وتوجد الآن روايات تاريخية قائمة على حقائق دقيقة ومؤكَّدَة حول تبَنِّي ألمانيا للنازية.[٢٢] أقنعت دعاية مؤثِّرَة استُخدمت فيها وسائل الإعلام الجديدة من إذاعة وأفلام الكثير من الناس بأن هتلر ليس مجرمًا، ولكنه شخص طيب سيقود أمتهم إلى العظمة. كذلك اتَّسَمَت النازية — إلى جانب نزوعها للعنف والقومية ومعاداة السامية — بالعدائية تجاه القيم الإنسانية في التعليم. استبدل النازيون بدءًا من عام ١٩٣٣ بفكرة الارتقاء بالذات عن طريق التعليم والقراءة ممارسات أخرى مصمَّمَة لحَثِّ أكبر عدد ممكن من الأفراد على الخضوع الطوعي، ولقمع البقية الرافضة عن طريق الخوف المبرَّر.

أشارت مارثا نوسباوم في كتابها «هشاشة الخير» إلى أن السبيل إلى تحقيق الخير بالنسبة إلى أفلاطون كان يعني عيش حياة تأمُّلٍ، والسعي نحو يقينيات المُثُل في عالم الفكر، وراء العالم الذي نحيا فيه حياتنا اليومية، بمعزِلٍ عن صدماته. وتستطرد قائلة إن الحياة اليومية على النقيض من ذلك مليئة بالحوادث، وهذا يجعل الخير فيها هشًّا؛ فأين نجد تحليلًا لهذه الحياة في تأثُّرِها بالحوادث؟ في القصص الخيالي الأدبي. تُوجِّهنا نوسباوم نحو قراءة إسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس، ثم تقول:

> تكشف لنا التراجيديا الإغريقية عن تحطُّم أشخاص طيبين بسبب أشياء جَرَت لهم، أشياء خارج نطاق سيطرتهم … ولكن التراجيديا تكشف عن شيء أكثر

> تكديرًا؛ إذ تُظهر أشخاصًا طيبين يرتكبون أفعالًا شريرة هي في المعتاد بشعة بالنسبة إلى شخصياتهم والتزاماتهم الأخلاقية، بسبب ظروفٍ لا علاقة لهم بأسباب حدوثها. (ص٢٥)

أحفاد أفلاطون في عصرنا الحالي هم العلماء، وهم يجتهدون من أجل الوصول إلى حقائق مُثلى تتجاوز الإدراك البشري الفردي. لا يوجد إنسان مثقف يرغب في معارضة استنباطات مستمدة على نحو سليم من العلم التجريبي، ومنه علوم المجال النفسي. ولكن هذه الاستنباطات تكتمل كما تقول نوسباوم بما نفهمه من القصص الخيالية، بحقائقها المتصلة بالقارئ، التي تشير إلى أن الضعف هو جوهر إنسانيتنا وليس الاكتفاء بالذات الأفلاطونية؛ فبدلًا من اعتبار العالم العادي مجرد ظل لعالم آخر مثالي (كما رأى أفلاطون)، لا تقع الأحداث في الحقيقة إلَّا في عالمنا الأرضي هذا، إلَّا أن الأفعال البشرية نادرًا ما تكون مثالية، والمعرفة البشرية ليست يقينية أبدًا، وفي حياةٍ تحكمها الصدفة والنقص، فإن كل ما نفهمه يكون شَرْطيًّا. القصص الخيالي يُصوِّر الناقص والشَّرْطي.[٢٣]

تبدأ نوسباوم كتابها «العدالة الشِّعرية» بفكرة آدم سميث عن «المشاهد الحصيف» القادر على الولوج عقليًّا إلى محنة شخص آخر. وتقول إن هذا التماهي مع الآخرين من خلال المشاركة الوجدانية أو التعاطف يتشكل بقراءة القصص الخيالية. وتضيف أن هذه القدرة أساسية لأي مفهوم حقيقي للعدالة؛ لأن المرء يجب أن يكون قادرًا على التفكير بأنه يعاني ظروف الناس المضرورين في المجتمع، ويجب أن يكون قادرًا على التفكير في هؤلاء الأشخاص في إطار فرديتهم. فرادة كل شخص من الخيرات التي يمكن أن يقدمها لنا القصص الخيالي. وقد يُفضِّل علماء النفس النظر في هذه المسألة من خلال فكرة تناقض الفاعل–المراقِب التي تشير إلى ميلنا لرؤية الآخرين ورؤية أنفسنا من منظورين مختلفين؛ فمثلًا إذا رأيتُ شخصًا يمشي داخل غرفة، ويكاد يتعثَّر في لعبة طفل مهمَلة على الأرض، أميل إلى التفكير في أن هذا الشخص أخرق. وإذا كنت أنا أمشي داخل الغرفة نفسها وكِدْتُ أتعثَّر بالطريقة ذاتها، فسأميل إلى التفكير بأن هذا بسبب أن اللعبة يجب ألَّا تُترَك في ذلك المكان. وهذه المجموعة من الأفكار تنبثق من فريتز هايدر صاحب نظرية العزو التي تتناول محاولاتنا فهم سلوك الآخرين وسلوكنا من حيث أسبابه. يُمكِّننا القَصص الخيالي من تجاوز تناقض الفاعل–المراقب، ويتيح لنا كبار الأدباء — أمثال ويليام شكسبير، وجين أوستن، وجوستاف فلوبير، وجورج إليوت، وليو تولستوي، وفيرجينيا وولف —

فهم الشخصيات الأدبية من حيث الشخصية، ومن خلال الولوج داخل الشخصية، وقد نمارس بعد ذلك هذا النوع نفسه من الفهم في الحياة العادية.

ويقول برايان ستوك في كتابه «الأخلاق من خلال الأدب» إن الغرب طالما نظر إلى القراءة — منذ زمان الأبيقوريين والرواقيين — باعتبارها عاملًا مهمًّا في تطور الذات، وكانت تشمل قراءة الأعمال القصصية، وقد كانت — حتى عام ١٤٥٥ تقريبًا، حين اخترع يوهان جوتنبرج طريقة طباعة الكتب في أوروبا — من الأنشطة التي لا يزاولها إلا قِلَّة قليلة من الأشخاص، منهم الرُّهبان. غير أن ستوك ينبهنا إلى أن القراءة منذ القِدَم، وعلى مدار العصور الوسطى، وعصر النهضة، وحتى وقتنا الحالي كانت دومًا ذات جانبين، أطلق عليهما: الجانب التزهُّدي، والجانب الجمالي. أما الأول فهو لا يشير حسب استخدام ستوك له إلى إنكار الذات، بل يعني الانشغال بالطريقة التي تؤهِّل الشخص ليكون إنسانًا أفضل من الناحية الأخلاقية وفي علاقاته مع الآخرين. وعلى العكس من ذلك يشير الجانب الجمالي إلى القراءة من أجل المتعة، بالرغم من أن هذا النوع من القراءة قد تكون له سمات تزهُّدية.

ويوضِّح ستوك أن القراءة التزهُّدية كانت هي التقليد الذي نشأ مع قُرَّاء وكُتَّاب مثل أوغسطين، وبترارك، ومونتين، وكان القارئ فيها يدخل حالة من الهدوء مع كتابه، ويعزِل العالم الخارجي بعيدًا عنه، ليستقبل الكلمات ويستوعبها، ثم يدخل بعد ذلك في مرحلة أخرى من التفكُّر والتأمُّل لتصبح المعاني جزءًا من ذاته. ويشير ستوك كذلك إلى أن هذا الأسلوب يُعَد موازيًا من نواحٍ عِدَّة لممارسات التأمل في الشرق، التي تهدف هي الأخرى بلا شك إلى الارتقاء بالنفس. وفي رأيي أن النتائج المبَيَّنة في الأقسام السابقة تُعَد جميعها امتدادًا لهذا التقليد.

(٥) هل يمكن أن يكون للقصص الخيالي تأثيرات نافعة؟

لا يشير أيٌّ مما قلتُه حتى هذه اللحظة إلى أن القَصص الخيالي كله قيِّم. يصف ريتشارد جيريج في كتابه «خوض عوالم السرد» كيف يستطيع القَصص الخيالي تمكيننا من تصديق أشياء معينة بسهولة بالغة. كان كولريدج مضلِّلًا حين قال إن ذلك الأدب الفني يتطلب «تخلِّيًا طوعيًّا عن الإنكار.» العكس هو الذي يحدث في الأغلب. افترض جيريج أن القَصص الخيالي ينقلنا إلى عوالم تخيُّليَّة، وقد يحدث في بعض الحالات أن نخطئ الحكم في بعض الحالات في تلك العوالم، وقد نصدق في بعض الأحيان أشياء غير حقيقية بسهولة

بالغة. وهذا تأثير ضار.[٢٤] وإخال أننا جميعًا قادرون على التفكير في الروايات والأفلام والمسرحيات المتحيزة؛ أي التي تدور حول فكرة زائفة أو تسعى للحث على احتقار البدائل. علاوة على ذلك، فالكثيرون من الناس مقتنعون بأن أنواعًا معينة من القصص الخيالية، كتلك المتمحورة حول العنف أو التي تعرض أشكالًا معينة من المحتوى الجنسي، يمكن أن تكون ذات أضرار حقيقية، خصوصًا على الشباب.[٢٥]

القَصص الخيالي الذي أتناوله في هذا الكتاب ليس من النوع الذي يُعتَقَد أنه مضلِّل في أغلبه أو ضار بوجه عام. ولعلَّه من الممكن إذا تأمَّلنا الأمر عكسيًّا، بدءًا من التأثيرات التي لوحِظَت بخصوص تحسُّن القدرات الاجتماعية المتعلقة بالمشاركة الوجدانية ونظرية العقل لدى قُرَّاء القصص الخيالية، أن نُبيِّن تحديدًا ما يحتمل أن يكون له تأثيرات نافعة مما يتعلق بالقصص الخيالي. ويمكن في هذا الإطار استنباط أربعة موضوعات، هي: استكشاف عقول الآخرين، وتحرِّي العلاقات، وديناميات التفاعل داخل الجماعات، ومواجهة مشكلات الذات.[٢٦]

(٥-١) فهم الآخرين ودخول عقولهم

ناقشت في الفصل الثاني أن الأطفال يتعاملون مع أنفسهم في أول عامين من حياتهم باعتبارهم فاعلين في العالم، ويرون الآخرين بوصفهم فاعلين هم أيضًا. ومع بلوغ سن الرابعة، ومن خلال نظرية العقل، يمكنهم استنباط ما يفكر ويشعر به الآخرون، ويدركون شيئًا عن عقولهم هم أنفسهم. يشكل الناس نماذج للآخرين (ولأنفسهم). وهم يستخدمون هذه النماذج في تفاعلاتهم مع الآخرين.

هذا النوع من النماذج أشبه بساعة اليد، التي هي بدورها نموذج لدوران الأرض، وحركة الشمس والقمر والنجوم في الكون. والغالب أن رؤية الشمس أو القمر أو النجوم تكون غير ممكنة؛ ومن ثمَّ فإن الساعة تُعَد طريقةً ملائمة لمعرفة الوقت، بل إنها أَدَقُّ من أي طريقة لملاحظة تلك الأجرام السماوية ملاحظةً مباشرة. ويستطيع الأشخاص التوافق مع الآخرين عن طريق هذه الساعات التي تُحدِّد الزمن؛ أي إنهم يفعلون ذلك عن طريق نظرية العقل؛ فمن خلال النماذج التي يقيمها الناس بعضهم لبعضٍ يستطيعون إدراك ما يدور بذهن الآخرين من أفكار وما يراودهم من مشاعر.

المسائل المتعلِّقة بفهم ما يفكر به الآخرون وما يشعرون به، سواء في التعاملات المباشرة (نظرية العقل)، أو على مدار العلاقات الأطول (الشخصية)، من بين أهم الأمور

في الحياة الإنسانية. وبالرغم من أننا نحن البشر نُجِيد هذين النوعين من الفهم، فهذه الإجادة لا ترقى لمستوى الإتقان. ويمكن اعتبار أن رواية «كبرياء وتحامل» تدور حول مشكلات التعرف على العقول الأخرى، التعرف عليهم من أجل حبهم، والتحبب إليهم لأننا نعرفهم.

وقد عبَّرَت جورج إليوت عن هذه المسألة قائلة: «إننا جميعًا نولَد في حالة من الغباء الأخلاقي.» فهْم أن الآخرين هم أيضًا ذوات، هو شيء علينا استكشافه، كاكتشاف دوروثِيا في رواية «ميدل مارش» أن الرجل الذي تزوجته «كان له مركز ذاتي مكافئ لا بد أن الأضواء والظلال تسقط عليه دومًا باختلاف معين» (ص٢٤٣).

في القصص الخيالي، بمدى سياقاته الاجتماعية، ومدى شخصياته، ربما يكون أملنا في الارتقاء بفهمنا بوجه عام. وهو ما عبَّر عنه بروست بقوله:

> فقط من خلال الفن يمكننا الفرار من أنفسنا، والتعرف على رؤية الآخر حول العالم التي تختلف عن رؤيتنا، وتحتوي على مناظر كانت ستظل في عالم الغيب لولا الفن مثلها مثل أي شيء على القمر. (البحث عن الزمن المفقود، المجلد الثامن، ص٢٥٧–٢٥٨)

ولعل الأهم هو أن فهم الآخرين على أنهم مثلنا، ولهم أنواع المشاعر نفسها، ومن ثم الحقوق نفسها، قدم إسهامًا ضخمًا للمجتمع. بينت لين هانت أن إرساء حقوق الإنسان تأثر بقوة بالفن الأدبي. ونحن اليوم نرى أن حقوق الإنسان عالمية، ولكن هانت توضِّح كيف أن فكرة المساواة بين كل البشر في الحقوق كانت شبه غائبة عن المجتمع الأوروبي منذ ٣٠٠ عام، وكان لِزامًا اختراعها. وبنهاية القرن الثامن عشر اكتمل حدوث تغيير. تقدِّم هانت ثلاثة معالم بارزة. نقرأ في إعلان الاستقلال الأمريكي (عام ١٧٧٦): «كل البشر خُلِقوا سواسية ... بحقوق راسخة لا تُسلَب، ومن هذه الحقوق الحق في الحياة، والحرية، والسعي لتحقيق السعادة.» وفي الإعلان الفرنسي لحقوق الإنسان والمواطن الصادر عام ١٧٨٩ تقول المادة الأولى: «يولَد البشر كافةً أحرارًا وسواءً في الحقوق ويظلون كذلك.» واليوم لدينا في عصرنا الحالي الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الصادر عام ١٩٤٨ عقب العهد النازي، وتقول مادته الأولى: «يولد جميع الناس أحرارًا متساوين في الكرامة والحقوق.»

لم يزل الترسيخ التام لهذه المبادئ في المجتمع عبر العالم غير متحقق، ولكن خطوات مهمة اتُّخِذت لتحقيق هذا الهدف؛ فلم يعُد الاسترقاق مقبولًا، ولم يعُد التعذيب مقبولًا

ضمن الإجراءات القانونية. كما أصبحت النساء والأقليات العِرقية في العديد من البلدان كجميع الأفراد سواءً أمام القانون.

ما توصَّلَت هانت إليه هو أن اختراع فكرة الحقوق، وإعلانات الحقوق، والتغيرات في المجتمع التي لحقتها، تقوم جميعًا على عاملين؛ أولهما هو المشاركة الوجدانية التي تقوم على حدِّ قول هانت على «قدرة ذات أساس بيولوجي على استيعاب ذاتية الآخرين، والقدرة على تخيُّل أن خبراتهم الداخلية تشبه خبرات المرء الشخصية» (ص٣٩). أما العامل الآخر فهو تحريك هذه المشاركة الوجدانية نحو أولئك الذين هم خارج تجمعات الناس الاجتماعية المباشرة. ورغم أن هانت لا تعزو هذا التحريك بالكامل للفن الأدبي، فهي تستنتج أن الرواية أسهمت فيه إسهامًا جوهريًّا. تقول: «خلقت قراءة الروايات إحساسًا بالمساواة والمشاركة الوجدانية من خلال الاستغراق الشغوف في السرد» (ص٣٩). وقد أسهم العديد من الروايات في ذلك، ومن الروايات التي تُركِّز عليها هانت رواية صامويل ريتشاردسون «باميلا» (١٧٤٠) التي ألَّفها رجل وتدعو إلى التماهي التشاركي الوجداني مع امرأة تنتمي لفئة اجتماعية متواضعة. وتقتبس هانت من «باميلا» المقطع التالي:

> ... قبَّلني مرتين أو ثلاث مرات وكأنه سيلتهمني. وأخيرًا تمكَّنْت من الفكاك منه، وكنت على وشك الخروج من المنزل الصيفي؛ ولكنه منعني، وأغلق الباب.
>
> كنت مستعدَّة للتخلي عن حياتي مقابل أي شيء في تلك اللحظة، وقال لي: لن أوذيكِ يا باميلا؛ لا تخشيني. فقلت له إني لن أبقى! فقال لي لن تذهبي أيتها الوقحة! هل تدركين مع مَن تتحدثين؟ ذهب مني كل خوفي، ومعه كل احترامي، وأجبته: نعم، أدرك يا سيدي، أدرك جيدًا! ولكن أليس لي أن أنسى أني خادمتك إذا نسيتَ أنت ما يليق بسَيِّد.
>
> انتحَبْتُ وبكَيْتُ بحزن؛ فقال لي: يا لكِ من حمقاء وقحة! هل آذيتكِ؟ نعم يا سيدي، أبلغ أذية في العالم: لقد علَّمتني أن أنسى نفسي، وأنسى ما يليق بي. (ريتشاردسون، ص٢٣)

لاقت رواية «باميلا» وغيرها من الروايات في منتصف القرن الثامن عشر نجاحًا كبيرًا، وكانت موضع نقاشات مفعمة بالحماس بين جمهور متنامٍ من القُرَّاء. وهكذا، على حد قول هانت، عاش القُرَّاء من خلال القصص الخيالية مشاعر الأشخاص العاديين. ثم تستطرد قائلة: «بزغت حقوق الإنسان من تلك التربة الأوليَّة التي غُرِسَت فيها هذه

المشاعر. ولم يكن ممكنًا لحقوق الإنسان أن تزدهر إلا حينما تعلَّم الناس التفكير في الآخرين باعتبارهم نُظراءهم، وباعتبارهم يماثلونهم على نحو جوهري» (ص٥٨).[٢٧]

(٥-٢) فهم العلاقات

الموضوع الثاني في التأثيرات النافعة المحتمَلة للأدب الإبداعي هو فهم العلاقات. وليس من قبيل المصادفة أن أغلب القصص الشائعة عبر العالم — كما بيَّن باتريك هوجان — قصص عن مشاعر الارتباط، قصص عن الحب والغضب. وليس المقصود من هذا أننا نقضي أغلب وقتنا في هذا النوع من الأحداث؛ ولكن أن هناك دائمًا حاجة لمزيد من فهم هذه المسائل. فهي حاسمة بالنسبة لأهم الأشياء لدينا، ولكن غالبًا ما تكون معانيها الضمنية أبعد من إدراكنا العقلي، وهنا يأتي دور نماذج المحاكاة (الأحلام) من النوع الذي يمكن أن تتوصل إليه عطايا القصص الخيالية.

إن فهم العلاقات في نماذج المحاكاة الخيالية يشبه النشرة الجوية أكثر مما يشبه ساعة اليد؛ إذ تكون النشرة الجوية حين نقرؤها أو نسمعها أو نشاهدها نتيجة لمحاكاة بالكمبيوتر. ينشأ الطقس عن تفاعل عمليات عدَّة. ونحن نجيد فَهْم كل عملية من هذه العمليات على حدة، فنعي مثلًا أنه عند تقابُل كُتلَة من الهواء البارد كُتلَةً من الهواء الساخن يُحتمل حدوث هطول؛ لأن الهواء البارد يُبرِّد الهواء الساخن إلى الدرجة التي يتكثَّف معها بخار مائه مكوِّنًا مطرًا أو بَرَدًا. ولكن معرفة احتمال سقوط الأمطار في اليوم التالي تتطلب تفاعل هذه العملية مع الضغط الجوي والرطوبة وتأثير الجغرافيا المحيطة وما إلى ذلك.

وفي «ملحمة جلجامش» صار جلجامش طاغية، وإنكيدو متوحش، ولا يستطيع أحدهما الارتقاء عن حالته إلَّا من خلال العلاقات. ويشير المعنى الضمني للسونيت الشكسبيرية رقم ٢٧ إلى أنه إذا كان للمرء محبوب، فينبغي أن يعرف هذا الشخص — لأن هذا جزء مما يعنيه الحب — ولكن ماذا يحدث إذا كان بعض ملامح الشخص الآخر مجهولًا؟ كذلك قد يبدو في قصة «السيدة صاحبة الكلب الصغير» لتشيخوف أن نوع العلاقة التي قد تجمع رجلًا وامرأة يقضي كلٌّ منهما إجازة وحده في مدينة ساحلية تكون متوقَّعَة تمامًا، وقد يبدو أننا نعرف كل العناصر اللازمة لهذه العلاقة، لكن تشيخوف يكشف لنا أننا ربما لا نعرف.

(٥-٣) ديناميات التفاعل في الجماعات

تأتي مسألة تصرف الناس داخل العائلات، أو في المناورات السياسية، أو حين يحصر عدد من الناس أنفسهم في إطار أي نوع آخر من الجماعات ثالثًا بين الموضوعات التي يمكن أن تكون تنويرية. تقدِّم لنا جين أوستن في الفصل الثالث من «كبرياء وتحامل» نموذجًا متمثلًا في الحفل الراقص في قاعة الاحتفالات في ميريتون؛ حيث يستمتع بعض الحاضرين في الحفل بالتفاعلات مع الآخرين مثل جين بينيت، بينما يحتقر البعض الآخر كل ما يحدث مثل دارسي. ما الذي يحدث؟ بوسعنا طرح مثل هذه التساؤلات في الروايات.

إن الأمل في القصص الخيالي، كما يقول أرسطو، لا يكْمُن في اكتشاف تاريخ ما حدث، ولكن في اكتشاف مبادئ ما هو ممكن. فنحن لا نسأل عما إذا كان دارسي قال حقًّا: «لا بأس بها»، ولكن نتساءل عما إذا كان المشهد الذي تحُثنا أوستن على تخيُّله يُبصِّرنا بطريقة تصرف الناس داخل الجماعات.

(٥-٤) مشكلات الذات

موضوع القَصص الخيالي الرابع الذي يحتمل أن يحث على تطوير الذات هو فهم الذات. فكما نستطيع إقامة نماذج للآخرين، نستطيع إقامة نماذج لأنفسنا. ولا شك أن هذا النوع من النماذج بالتحديد هو ما نُطلِق عليه «ذاتنا». وبالرغم من أننا في المجتمع الغربي نفضِّل أن نفكر في ذاتنا باعتبارها مستقلة بنفسها، وأنها هي مصدر أفكارنا ومشاعرنا وقراراتنا، فإن ذاتنا ليس مستقلة في الحقيقة كما يقول تشارلز كولي، بل إنها ذات مرتبطة بالآخرين.

في قصة «حلم ساعة» لكيت شوبان تخوض السيدة مالارد سيلًا من إدراك الذات، أنها تحرَّرت من قيود زواجها. تحرص شوبان على الإشارة إلى أن هذا لا يخص علاقة آل مالارد فقط، ولكنها مشكلة أعمُّ. تفكر السيدة مالارد في «الإرادة القوية التي تقيد إرادتها الشخصية، تلك الإرادة التي هي جزء من ذاك الإصرار الأعمى الذي يظن الرجال والنساء من خلاله بأن لديهم حقًّا في فرض إرادة شخصية على مخلوق مناظر.» ولذلك شعرت السيدة مالارد أن ذاتها شُوِّهت بفعل زواجها.

كان أشهر مفاهيم كولي هو «الذات المرآوية» (وتشير في علم الاجتماع إلى المظهر الخارجي لفكرة الظل الشكسبيرية ربما، أو المظهر الخارجي للسلوك، كالانعكاس في مرآة.)

حينما صاغ كولي فكرته، أو قريبًا من ذلك، كان تشيخوف يستخدمها في النصف الآخر من العالم في قصته القصيرة «السيدة صاحبة الكلب الصغير». كتب قرب نهاية العلاقة الغرامية بين جوموف وآنا: «دنا منها، وربَّت على كتفها بحنان، وفي تلك اللحظة رأى نفسه في المرآة.» وهنا يلمح جوموف نفسه كما قد يراه الآخرون.[٢٨]

يأمل المرء في حياته بين الناس أن يروه بطريقة تشبه الطريقة التي يرى بها نفسه. كيف إذًا يستطيع المرء تقديم نفسه في الحياة اليومية؟ وماذا لو رأى الآخرون المرء باحتقار؟ ناقشت هذا الموضوع في الفصل الخامس في إشارة جيمس بولدوين له في مقاله «عند الصليب: خطاب من مكان ما في عقلي».

(٥-٥) اهتمامات القصص الخيالية

لا أظن أن الموضوعات الأربعة المحتَمَل نفعها التي أشرت إليها (بالأعلى) تُعرِّف ماهية القصص الخيالية. ولكني أظن رغم ذلك أن تصورًا من هذا النوع قد يساعدنا على الاقتراب من جوهر علم نفس القصص الخيالية. يُمكننا التفكير في القَصص الخيالي بوصفه مركَّزًا على موضوعات وانشغالات أساسية لحيواتنا باعتبارنا كائنات اجتماعية، مصوَّرة في شكل محاكيات تخيُّليَّة، أو أحلام يقظة.

(٦) الانتقال والإقناع واللامباشَرة

لعلَّ السرد (أسلوب القصص الخيالي) مقارنةً بالشرح (الأسلوب المميِّز للكتابة الواقعية) هو المسئول عن بعض تأثيرات قراءة القَصص الخيالي التي توصَّل إليها الباحثون. طلب ألان إنج من المشاركين في إحدى تجاربه قراءة قطعة نثرية مكوَّنة من صفحتين؛ إما من السرد وإما من الشرح. وكانت القطعتان تضمان المحتوى نفسه وبمستوًى واحد من صعوبة القراءة. وكتب المشاركون حرف «ذ» على الهامش كلَّما خطرت لهم ذكرى، وبعد القراءة كتبوا موجزًا عن كلٍّ من تلك الذكريات. ولوحِظ أن ذكريات الأشخاص الذين قرءوا القطعة السردية كانت أوضح بكثير، مقارنة بقُرَّاء قطعة الشرح. كما كان القارئ فيها يلعب دور الفاعل أو الملاحِظ في إطار مشهد تفصيلي، أكثر مما كانت مجرد تقارير لأحداث أو ذكريات دلالية. السرد، الأسلوب الأصلي للقصص الخيالي النثري، قادر على تنشيط صور واضحة.

من المصطلحات التي ظهرت للتعبير عن ظاهرة الاندماج في كتابٍ مصطلح «الانتقال». والانتقال، حسب تعريف ميلاني جرين وتيم بروك، هو حالة من الاستغراق في القصة. ويمكن أن يشمل الظاهرة التي يُسميها تشيكسينتميهاي «التدفق» (وسبقت مناقشتها في الفصل الثالث) ويُقصد بها الاندماج التام فيما يفعله المرء، وتشمل أيضًا الانتباه والتصوُّر والمشاعر.[٢٩] وقد وجد جرين وبروك أن درجة انتقال القُرَّاء داخل العالم السردي تُنبئ بدرجة التوافق بين معتقدات القُرَّاء وما تحتويه القصة من معتقدات وتقويمات.[٣٠] هذا هو أساس مقاربتهما للسرد باعتباره وسيلة للإقناع.[٣١] وقد توصَّلَت جرين كذلك إلى أن تصنيف القصة تحت اسم الحقائق أو القصص الخيالية لا يؤثر على درجة الانتقال التي تحدث. ووجدت كذلك، بالتعاون مع بي إم مازوكو وآخرين، أن بعض الناس أكثر استعدادًا للانتقال من غيرهم، وأن السرد أكثر تأثيرًا في الحث على الانتقال والإقناع من أي جدل بلاغي بحت يحمل نفس المعلومات عن جماعة أقلية ما، وأن الدرجات العالية من الانتقال وتغير وجهات النظر والمواقف؛ تحدث بسبب قدرة النص على تحريك مشاعر المشاركة الوجدانية مع الناس الذين هم في وضع الأقلية.

وفي دراسة أجرتها تير ساترفيلد وزملاؤها حول التأثيرات الأخرى للأعمال القصصية، قدَّموا للمشاركين في تجربتهم معلومات عن الآثار التي يُحدِثها نظام كهرومائي منظَّم على أسماك السلمون في أحد الأنهار، ولكن في أحد شكلين سردي أو تعليمي، ووجدوا أن الأشخاص الذين تلقَّوا المعلومات بالشكل السردي كانوا أقْدَر على تقدير الأمور، وعلى تطبيق ما عرفوه من معلومات في صنع أحكام السياسات المعقدة.[٣٢]

ومن الطرق المهمة للتفكير في القَصص الخيالي أنه يصور الأدوار — الناس عُشاقًا، أو آباءً وأمهات، أو مساعدين، أو مجرمين — وهذه الأدوار قد تكون جذابة أو غير جذابة، وهي تتيح لنا تخيُّل أنفسنا فيها، وأن نشعر بالتعاطف معها،[٣٣] وأن نجرب شعور أن نكون شخصيات من نوع معين. وكان هذا النوع من التفكير هو ما قاد فرانك هيكمولدر في أطروحته لنيل درجة الدكتوراه، التي اختار لها عنوانًا مثيرًا، هو «المختَبَر الأخلاقي». طلب هيكمولدر في أطروحته من طلاب جامعيين هولنديين أن يقرءوا إما فصلًا من رواية عن الحياة الشاقة التي تعيشها امرأة جزائرية، أو مقالًا عن حقوق المرأة في الجزائر. وأبدى الطلاب الذين قرءوا القصة احتمالًا أقل لقبول الأعراف الجزائرية السائدة الخاصة بالعلاقة بين الرجال والنساء من هؤلاء الذين قرءوا المقال.[٣٤]

علاوة على ذلك استكشف هيكمولدر تطبيقًا عمليًّا لفكرة لعب الأدوار عن طريق شكل إبداعي يُسمى «مسرح المنتدى».[٣٥] وتؤدى المسرحية في هذا القالب مرَّتين في جلسة

واحدة؛ تكون المرة الأولى منهما كأي عرض مسرحي يُقدَّم على خشبة مسرح عادية، أما في المرة الثانية فيدعو أحد الممثلين — الذي يُطلَق عليه اسم «الجوكر» — المشاهدين للصعود إلى خشبة المسرح ولعب أدوار بعض الشخصيات، وهكذا، خلال العرض، يستطيع المشاهد الذي أصبح ممثلًا تجاوُز مسار يؤدي إلى أفعال تدمير ذاتي، وأن يختار بدلًا منها مسارًا بديلًا. ويستكشف المشاهدون في أدوارهم المتخيَّلة حديثًا مسارات أحداث مختلفة. وعلاوة على ذلك، يملك المشاركون من خلال المشاركة الجسدية على خشبة المسرح، خبرة أن يكونوا في مواقف مختلفة عمَّا اعتادوه، واستكشاف ماهية تلك الأدوار.

واختبر هيكمولدر تأثيرات مسرحيات المنتدى التي قُدِّمَت في إطار حملة «بالاما» التابعة لمشروع إنتر-جروث — أحد مشروعات منظمة العمل الدولية — في سريلانكا. وكان للمشروع هدف صريح: تغيير الأفكار السلبية السائدة عن العمل التجاري في المناطق الريفية في سريلانكا. وقاس هيكمولدر في تقويمه للمشروع ظاهرة الانتقال لدى كلٍّ من الأشخاص الذين شاركوا في المسرحية عند دعوة الجوكر لهم والمشاهدين الذين اكتفوا بالمشاهدة فقط، ووجد أن درجة شعور الأشخاص بالانتقال في الحالتين نبَّأ بمدى تغير معتقداتهم نحو الفوائد المحتملة للمشاركة في أي نوع من النشاط التجاري وكسب العيش منه.

الإقناع جزء أساسي من أي قرار عملي يشمل الآخرين، بدءًا من السياسة القومية وصولًا إلى اتخاذ اختيار شخصي يؤثر على الأسرة. ومن الأشياء المهمة التمييزات بين الإقناع والإكراه، وبين الإقناع الذي يحمل معلومات مفيدة، والإقناع بمعلومات مضلِّلة أو منحازة، وبين الإقناع الصريح والإقناع الخفي. يناقش باتريك هوجان في كتابه «فهم القومية» الإقناع الخفي على سبيل المثال. ويفترض أن بعض موضوعات القصص العالمية (التي سبق عرضها في الفصل الرابع) — كالنوع البطولي الذي يهزم فيه البطل عدوًّا شريرًا، أو قصص التضحية التي يلزم فيها تقديم تضحية ضخمة لإنقاذ المجتمع — يبدو أنها طالما كانت مؤثرة تأثيرًا خاصًّا في تجنيد الأفراد لخدمة نزعات قومية معينة، من دون أن يدرك هؤلاء الأفراد هذه التأثيرات تمام الإدراك.

ولا شك أن علم نفس الدعاية والإعلان ذو صلة وثيقة بعلم نفس الإقناع والتثقيف. وعلى نحو متصل بذلك، يندرج العديد من قصص الحركة والقصص الرومانسية تحت هذا التصنيف. وقد رأى روبين كولينجوود — الذي أشرت إلى كتابه «مبادئ الفن» في الفصل الخامس — الأنواع الأدبية من قبيل قصص الحركة والقصص الرومانسية على أنها ليست فنًّا؛ لأنها لا تضم أي استكشافات. فهي تتبع صيغًا معينة، ويسعى مؤلفوها



ඔබේ ව්‍යාපාරය-අපේ අනාගතය

شكل ٧-٣: شعار جماعة «بالاما» التابعة لمشروع إنتر-جروث التي تُقدِّم مسرحيات منتدى في سريلانكا. الشعار من تصميم مشروع النمو لمصلحة الفقراء التابع لمنظمة العمل الدولية.

لإثارة أنواع معينة من المشاعر، ومعيار نجاحها هو الترفيه؛ فهذا هو مقصدها. ولكنها لا تندرج تحت تصنيف الفن، فضلًا عن أنها — من وجهة نظري — ليست من نوعية الأعمال التي يُحتمل أن تزيد من فهمنا أنفسنا أو الآخرين، على الأقل عند التزامها بصيغة النوع الأدبي بشكلها المعهود.

إن الفن — واسمحوا لي أن أضع معيارًا هنا — لا يستقطب الناس ليؤمنوا باعتقاد معين أو يتصرفوا بطريقة معينة أو يشعروا بشعور معين. وهو ما عبَّر عنه سورين كيركجارد قائلًا:

> إن التواصل بأسلوب غير مباشر يجعل من التواصل فنًّا، بمعنًى مختلف تمامًا عن معناه حينما يُفهم بالأسلوب المعتاد ... إذا استوقفت رجلًا في الشارع ووقفت أمامه ساكنًا وأنت تحدِّثه، فهذا ليس بصعوبةِ أن تقول شيئًا لشخصٍ ما وهو مارٌّ بك دون أن تقف ودون أن تؤخِّر الشخص الآخر، ودون محاولة إقناعه بالسير معك في نفس طريقك، ولكن مع الإيعاز له بدلًا من ذلك بالالتزام بطريقه هو. (ص٢٤٦-٢٤٧)

وقد اكتشفت مايا دجيكيك وزملاؤها أن شخصيات الأشخاص تغيَّرَت نتيجة قراءتهم قصة تشيخوف «السيدة صاحبة الكلب الصغير»، وأن هذه التغيُّرات لم تكن جميعًا في الاتجاه نفسه؛ إذ تغيَّر كل شخص بطريقته.

إن مقصد الخطاب السياسي بوجه عام هو الإقناع بوجهة نظر أو خطة بعينها. والفن الأدبي لا يخلو من الغرض السياسي؛ فأشكاله مهيَّأة لتلائم أهدافنا الأعمق لفهم الآخرين في إطار فرديتهم، ولفهم أنفسنا. إلَّا أن هذه الأشكال — وأنا أحاول عرض الأمر بأفضل صياغة مقنِعة أقدر عليها — تندرج تحت تصنيف مختلف عن الأشكال الأخرى المصمَّمة للإقناع بمعتقدات أو أفعال معينة. ومن أمثلة الممارسات التي وصفها كيركجارد بأنها غير مباشرة نوع معين من العلاج النفسي، وأعتقد أن أحدها هو علاقة الحب. وثمَّة نوع ثالث، وهو موضوع هذا الكتاب: القصص الخيالي؛ فالقصص الخيالي فن.

في القَصص الخيالي الذي هو فن، لا يُبرمَج المرء بفعل الكاتب. بل يشرع المرء في استكشاف أشياء جديدة والشعور بها. وربما يشرع المرء في التفكير بطرق جديدة. وغالبًا ما يرغب الإنسان عندما يشعر ويفكر في أن يتحدَّث عما يشعر به أو يفكر به مع شخص آخر، وهذا هو موضوع الفصل الآتي من هذا الكتاب.

الفصل الثامن

الحديث عن القصص الخيالية

التأويل في الحوار

(١) مدارات النقاش

إن الحديث عن القصص الخيالية يكاد يكون — في المقام الأول — بنفس أهمية التعامل معها. إن الأعمال الفنية تحيطها مدارات من النقاشات، وعادةً ما تدور هذه النقاشات بين الخبراء، كما في المقالات النقدية في الصحف أو المجلات. وفي السياقات التعليمية، يدير النقاش حول العمل الأدبي معلمون تعلَّموا على يد خبراء لهم آراء مختلفة، حول الطريقة التي يجب أن نفكر بها فيما نقرأ. ولكن الوعي يزيد يومًا بعد يوم بأن النقاشات المهمة حول الأدب الإبداعي هي تلك النقاشات التي تدور بين الأصدقاء والزملاء والأقارب.

ومن أفضل الكتب التي تتناول موضوع القصص الخيالية كتاب «كيف تتحدَّث عن الكتب التي لم تقرأها»، وصاحب هذا الكتاب ذي العنوان المستفز هو بيير بايار. أما السبب الذي دفعه لاختيار هذا العنوان الفظ نوعًا ما، فهو أنه حتى الكتب التي نقرؤها والأفلام التي نشاهدها لا يبقى منها داخلنا سوى جُذاذات؛ ولهذا ننزع دومًا لمناقشة أجزاء صغيرة منها — بل لا يسعنا سوى ذلك — فهي كأحلام الصحو، لا يبقى منها سوى إحساس وبقايا متفرقة. وبذا تصير الكتب التي طالعناها والأفلام التي شاهدناها شبيهة بالكتب التي قرأنا مقالات نقدية عنها، أو الأفلام التي سمعنا عنها من أصدقائنا. وإليكم جانبًا مشرقًا من الموضوع؛ فحين نناقش تلك الأجزاء التي لاحظناها ونتذكرها من



شكل ٨-١: إحدى الصور التي يستخدمها برنامج «الأدب من أجل الحياة». الصورة مقدَّمَة من برنامج «الأدب من أجل الحياة».

الكتب والأفلام، فإنها يمكن أن تُضَخَّم من خلال الأجزاء المختلفة التي يلحظها الأشخاص الذين يدور معهم النقاش ويتذكرونها؛ ومن ثمَّ نستطيع جمع الجُذاذات معًا وجعل الكتب والأفلام أكثر اكتمالًا.

ومن الكتب التي قرأها بايار كتاب فريدريك بارتلِت «التذكُّر» الذي ناقشته في الفصل الثالث، وكان أساس علم النفس المعرفي الجديد. وقد بيَّن أننا نستوعب ما نقرأ في إطار مخطَّط لما نعرفه، ولا نستبقي منه إلا تفاصيل بارزة نحفظها داخل مكتبتنا الداخلية، وهي تسمية وُفِّق بايار في اختيارها. وتمتاز هذه المكتبة الداخلية بتَفَرُّدها وتميُّزها عند كل شخص؛ إذ نادرًا ما تتطابق محتوياتها مع محتويات مكتبات الآخرين الداخلية. ولا يقتصر الأمر عند مناقشتنا للكتب الإبداعية على تبادل انطباعاتنا حول الجُذاذات التي قرأناها مع الانطباعات حول الجُذاذات الموجودة داخل مكتبات الآخرين الداخلية، ولكننا نعيد تقديم هذه المادة — القصص الخيالية — التي تتناول ما يمكن للناس فعله في العالم الاجتماعي مرة أخرى إلى عالم المحادثة والعلاقات الاجتماعية.

يعرض بايار نظرية جيدة تمامًا للقراءة والخيال. والسؤال الذي يسأله هو: كيف نستطيع أن نعرف محتويات الكتب ونستوعبها بحيث تصبح جزءًا منَّا وسط هذا الإنتاج الغزير غير المحدود من المواد المنشورة؟ ويطرح رموزًا موَفَّقَة للإشارة إلى الكتب التي يناقشها: «ك ص» يعني «كتاب تصفحته»، و«ك س» يعني «كتاب سمعت عنه»، و«ك ن» يعني «كتاب نسيته». ويقدم لنا شخصية أمين المكتبة في رواية روبرت موزيل «رجل بلا صفات» (ك ص) — الذي لا يرغب في قراءة أيٍّ من الكتب التي تحتويها مكتبته، ويرغب فقط في معرفة العلاقات فيما بينها — باعتبارها شخصية مثيرة للإعجاب. ويقترح أيضًا أن نحمل على محمل الجد بول فاليري (ك ص، ك س) في مناداته بتجنُّب قراءة الكتب؛ لأننا يمكن أن نضيع في تفاصيلها بسهولة شديدة أو نغرق داخلها. ثم يشير بايار بعد ذلك إلى أن حالة تشرذم ذاكرتنا تنطبق كذلك على الكتب التي ألَّفناها بأنفسنا (ك ن).

حينما قرأتُ كتاب بايار (الذكي والشيق لدرجة أنِّي قرأته كله) سرني أنه استخدم بعض الأمثلة التي كانت موجودة في مكتبتي الداخلية. أحد هذه الأمثلة هو المشهد الرائع من رواية جراهام جرين القصيرة «الرجل الثالث»، حين يُضطَر هولي مارتينز — المؤلف في إحدى المجلات الرخيصة الذي يخطئ الناس ويظنون أنه كاتب آخر مرموق اسمه مارتينز أيضًا — لإلقاء خطاب في تجمع أدبي في فيينا ما بعد الحرب. كان الموضوع الذي طُلب منه الحديث عنه هو مستقبل الرواية، وهو موضوع لم يخطر بباله قط. ومن الأمثلة الأخرى، الورقة البحثية الرائعة لعالمة الأنثروبولوجيا لورا بوهانان — التي لم أكن أعرف أنها توجد في المكتبة الداخلية لأي شخص آخر غيري — وفيها تسرد محاولتها شرح قصة «هاملت» لجماعة التيف (جماعة لغوية عرقية في غرب أفريقيا). التيف محِبُّون للقصص، ويُسَرُّون حين تعرض بوهانان سرد قصة من ثقافتها. لكن على الرغم من تقديرهم لجهودها، كانوا يخبرونها عند كل وقفة بوجود أخطاء في القصة؛ فيخبرونها مثلًا أن الأموات لا يعودون، وأن هاملت الابن ينبغي عليه ترك أمور الحكم للكبار، وأنه ليس من الخطأ أن تتزوج المرأة التي مات عنها زوجها حديثًا بأقصى سرعة، بل إن ذلك واجب عليها، وغير ذلك. ويُلحِق بايار هذه الأمثلة بمشاهد من رواية «تبديل أماكن» لديفيد لودج التي قدَّم فيها لعبة «الإذلال» كما لعبتها جماعة من أهل الأدب. وللمشاركة في اللعبة عليك الاعتراف بأنك لم تقرأ كتابًا شهيرًا. والفائز هو الشخص صاحب الاعتراف الأشنع. «ذئب البوادي»، هل يرغب أحدكم في الاعتراف؟ «أوليفر تويست»؟ «هاملت»؟

يزداد كتاب بايار روعةً مع مواصلة القراءة. يصير نسخة أدبية من نظرية بارتلِت التي تفيد أن فهمنا ينبني على مخططات ذهنية شخصية وثقافية منحازة ودائمة النشاط

ودائمة التغيُّر. وقبيل نهاية الكتاب يقول بايار (فيما يتَّفق مع مناقشتي للإبداع في الفصل الثالث):

> من بوسعه إنكار ... أن التحدث عن الكتب التي لم تقرأها يشكل نشاطًا إبداعيًّا أصيلًا يقتضي متطلبات الأشكال الفنية الأخرى نفسها. فكر فقط في كل المهارات التي يستدعيها؛ الاستماع إلى ما يحتويه العمل من احتمالات، وتحليل سياقه المتغير، والانتباه للآخرين وردود أفعالهم. (ص١٨٢-١٨٣)

(٢) المحادثة والقراءة

أغلب المحادثات — كما أوضحت في الفصل الرابع — ليس عمليًّا. فهي لا تُعنَى بالترتيب لعمل شيء معين. إنها اجتماعية، وتعنَى بالحفاظ على علاقاتنا. وغالبًا ما تدور حول ذواتنا وخططنا ونتائج هذه الخطط. وتتناول كذلك شخصيات الآخرين وخططهم وأفعالهم. والقَصص الخيالي يتناول هذه الموضوعات نفسها، وهو لذلك امتداد للمحادثة العادية. هذا بالإضافة إلى أن الكتب والأفلام من بين الأشياء التي نتحدث عنها مع أصدقائنا. والمشاعر هي الأخرى من الموضوعات المهمة التي كثيرًا ما نتناولها في حواراتنا. وتحدث المشاعر مع مآلات الأفعال (في الحياة وفي القصص الخيالية).[١]

يتعامل الشعور والقَصص الخيالي كلاهما مع الأشخاص وأفعالهم. ويضمَّان كلاهما مقارنات بين ما نشعر به ونفكر به، وبين آراء الآخرين في جماعتنا الاجتماعية وأحكامهم. وهذا لا يعني أننا فاقدون للثقة. السبب أعمق من ذلك. فنحن اجتماعيون حتى النخاع، ويُهِمنا دومًا أن نعرف ما يفكر به الآخرون وما يشعرون به — ومن ذلك رأيهم وشعورهم بخصوص أفكارنا ومشاعرنا — ولهذا فإن المحادثة محورية لكياننا نفسه. وكما لحظ تشارلز كولي، تعاش حياتنا داخل عقول الآخرين. وعلى الرغم من أننا غالبًا ما نرى أننا مستقلون، بل منفصلون عن غيرنا، فإننا لا نكون بشرًا إلا إذا تواجدنا في عقول الآخرين وتواجد الآخرون داخل عقولنا.

والأكيد أن نشاط القراءة موجود إلى جانب الحديث عن الكتب التي لم نقرأها. طلبت أنا وإيلين دنكان من مجموعة من الأشخاص كتابة يوميات على هيئة استبيانات عن المشاعر التي يشعرون بها في حياتهم اليومية، ووجدنا أن حوالي ٢٠٪ من هذه المشاعر لم تنشأ عن أحداث حياتية مباشرة، بل جاءت نتيجة أحداث أبعد، من بينها الذكريات، والأفكار الموجودة في التخيل، والقراءة والذهاب إلى دور عرض الأفلام وما إلى ذلك.

وفي بحث لاحق، استعنت بفكرة اليوميات، ولكن مع التركيز على القراءة، واستخدمت الطريقة التي بَيَّنْتها في الفصل الثالث؛ حيث يُطلَب من القُرَّاء كتابة حروف «ذ» و«ش» و«ف» على هوامش إحدى القصص للإشارة (بأسلوب أشبه باليوميات) إلى نقاط ورود الذكريات والمشاعر والأفكار أثناء القراءة. في إحدى الدراسات، على سبيل المثال، طلبت أنا وميترا جولامين من أعضاء في جماعات قراءة مطالعة قصة قصيرة تدور حول خسارة علاقة رومانسية («حافلة باردون» بقلم أليس مونرو). وبعد قراءة القصة، وصف المشاركون أهم الذكريات التي أشاروا إليها بحرف «ذ»، وكتبوا كذلك رد فعل عام على القصة.

صنَّفنا بعد ذلك أهم ذكريات المشاركين وفق مخطط توم شيف للمسافة الجمالية. (قدمت في الفصل الخامس نظرية شيف حول المشاعر التي يحركها القصص الخيالي، وتكون مستقاة من الذكريات المعاشة مجددًا، ولكن من مسافة جمالية أفضل). صُنِّفَت الذكريات باعتبارها فوق المسافة المناسبة عند افتقارها للمشاعر (وربما السبب في ذلك أن المشاعر كانت غير واعية)؛ وصُنِّفَت باعتبارها دون المسافة المناسبة عندما سيطرت عليها المشاعر وافتقرت للتفكير المنطقي (أي عندما كانت المشاعر غالبة على الذكرى)؛ وصُنِّفَت باعتبارها على مسافة مناسبة عندما جمعت بين المشاعر والتفكير في ربط الذكرى بالذات الحالية كما في المثال الآتي:

> أذكر أنني تلقيت ذات يوم خطابًا من شابٍّ عرفته لفترة وجيزة (وكنت معجبة به إعجابًا جمًّا)، وانقطعت عني أخباره بعد تخرجنا في المدرسة الثانوية. وصلني خطابه خلال فترة من حياتي كنت أشعر فيها بوحدة وتعاسة شديدتين، ولم أكن أدري ما أريد فعله في حياتي. كان لدي حينها طفل في الشهر الرابع من عمره، وأعيش في منزل أهلي بعد أن غبت عنه لمدة عام. وفي الخطاب، عبَّر ذاك الشاب عن اهتمامه بأحوالي وما أفعل في حياتي، وصرَّح بما كان يُكِنه لي من «إعجاب» أيام الدراسة. وبدا واضحًا من أسلوب الخطاب أنه أراد أن يصبح جزءًا من حياتي، وأنه أَمِل في ذلك. غمرتني السعادة، وتجدَّد أملي، وأذكر إلى يومنا هذا إحساسي وقلبي تجتاحه الفرحة وشعوري بأن كل الأحوال ستنصلح في النهاية. ورغم ذلك، كُبِحَت تلك المشاعر بواقع التغيُّرات التي كانت طرأت على حياتي؛ ألا وهي إضافة طفل إليها.

يبدو أن السيدة التي كتبت هذه الذكرى كتبتها لنفسها، ولنا أيضًا، وهي قطعة جميلة وتأملية.

كشفت ردود أفعال المشاركين على القصة بوجه عام عن أن الأشخاص الذين غلبت عليهم الذكريات ذات المسافة الجمالية الزائدة مالوا إلى الإفراط في التحليل العقلي، ومن ذلك الاقتصار على إصدار أحكام على أسلوب كتابة القصة. أما هؤلاء الذين كانت ذكرياتهم دون المسافة الملائمة فقد نزعوا إلى الإفراط في المشاعر؛ كأن يكتفوا فقط بكتابة ما إذا كانت القصة قد أعجبتهم أم لم تعجبهم، أو شعورهم بما شعرت به إحدى الشخصيات. أما المشاركون أصحاب الذكريات ذات المسافة الجمالية الملائمة، كالذكرى المنقولة بالأعلى، فقد مالوا لكتابة ردود أفعال شاملة، أشارت إلى المشاعر، واحتوت في الوقت نفسه على أفكار تفصيلية حول معنى القصة. وجدنا كذلك أن القُرَّاء، حين يندمجون في قصة أدبية مثل «حافلة باردون»، يميلون إلى التماهي مع أحد أبطال القصة. ولهذا فإن مهمة الكاتب هي تقديم قصة للقُرَّاء بأسلوب يتيح لهم خوض الأجزاء المهمة منها من مسافة جمالية تسمح لهم بالإحساس بمشاعرهم.

(٣) الحديث عن الكتب

استهللت الفصل الثاني بمشهد مأخوذ من كتاب «صداقات الأطفال» بقلم جودي دان لصديقين يلعبان لعبة القراصنة. وتشمل الصداقة نظرية العقل — أي فهم أفكار شخص آخر ومشاعره — وتقول دان:

> الأطفال الذين كانوا «نجومًا» منذ عمر مبكر في قراءة الأفكار واستيعاب المشاعر، كان من المرجح على وجه الخصوص أن يطوِّروا صداقات يتشاركون فيها لعبًا تمثيليًّا مسهبًا ومثيرًا، ومحادثات طويلة ومترابطة ... وفور بدء تكوُّن الصداقة، تزداد فرص الأطفال في معرفة ما يشعر به الشخص الآخر وما يفكر فيه زيادة ملحوظة. وتنشأ هذه الفرص من إقامة هؤلاء الأطفال عوالم تخيلية مشتركة، ومن محادثاتهم الممتدة، ومن تعاملهم مع المشكلات والخلافات. (ص٦٥)

الأكيد أن الولدين اللذين كانا يمثلان أدوار القراصنة لم يسمعا عن القراصنة إلَّا من خلال الكتب أو الأفلام. ولذا يمكن أن تصير القصص الخيالية أساسًا للعوالم المشتركة؛ وهو ما يحدث في الواقع.

وقد تعرَّف الكثيرون من بيننا على القصص الخيالية من الكتب التي قُرئت علينا ونحن أطفال. وقدمت الكتب للآخرين في المدرسة. وتعرَّف من تلقَّوا منَّا — سواء في المدرسة

أو الجامعة — دورات دراسية في الأدب على المزيد من المقدمات، علاوة على شروحات القصص الخيالية الشعرية والنثرية، هذا فضلًا عن تجربة كتابة المقال، مع الحرص عادةً على اتباع اقتراحات المدرِّسين بخصوص مقترحات القراءة المتعلقة بموضوع القصص الخيالية. لقد تعلَّمنا إجمالًا قائمة الأعمال النموذجية المنتقاة لتكون نماذج لأفضل ما في ثقافتنا.[٢]

وكما ناقشت في الفصل الثالث، أجرى آي إيه ريتشاردز تجربة إعطاء طلابه الجامعيين في مادة اللغة الإنجليزية ١٣ قصيدة من مجموعة الأعمال الشِّعرِيَّة النموذجية، كأعمال جون دون، وتوماس هاردي، وجيرارد مانلي هوبكنز، وكريستينا روسيتي، وغيرهم. وهكذا أصبح تعليم الأدب الإنجليزي، على مدار عقود طويلة تحت تأثير ريتشاردز والنُّقَّاد الجدد، لا يقتصر على تعليم الناس ماذا يقرءون، ولكن أيضًا كيف يقرءون.[٣]

اتبع تعليم الأدب الإنجليزي عملية استقراء يخضع لها الطلاب في أي مادة. ولكن بينما يحتاج الطالب في مادة كالرياضيات أو الأحياء إلى التقدم من خلال مجموعة متدرِّجة من المفاهيم الأكثر تعقيدًا — وأن يقف على حد قول روبرت بيرتون على أكتاف العظماء — فإن الموضوع ليس بهذه البساطة فيما يتعلق بتأويل النصوص، والسبب (كما اقترحت) لا يقتصر على أن القصص الخيالية لها تأويلات متعددة بحكم الضرورة تقريبًا، ولكن أيضًا لأن الاستمتاع بالقصص الخيالية يتضمن جعل ما نقرؤه خاصًّا بنا.

لذلك، أصبحت مسألة من الذي يحدد قائمة الأعمال النموذجية مسألة مِلحَّة مؤخرًا تحت تأثير النُّقَّاد المنتمين للحركة النسوية وعصر ما بعد الاستعمار، الذين ألمحوا إلى موضوع «الرجال البيض الأموات». ولا شك أن وجود خبراء في الأدب لغربلة الأعمال الأدبية الإبداعية والتعليق عليها واستعراضها في دوريات مثل تايمز ليتراري سابلمنت، ونيويورك ريفيو أوف بوكس، هو أمر محل تقدير؛ إذ تنشر كتب جديدة كثيرة كل عام، ولن يستطيع أي شخص عادي معاينتها من دون بعض الإرشاد والاقتراحات. وأنا شخصيًّا مدين لهذه الدوريات، وللجان تحكيم جائزة مان–بوكر الأدبية وجائزة البوليتزر وغيرهما أيضًا.

أعترف كذلك أنني أعتقد من خلال دراستي وقراءاتي أن بعض الكتب تستحق القراءة أكثر من غيرها، وأن بعض المسرحيات جيدة وغيرها ليست كذلك، وأن بعض الأفلام مملَّة بينما البعض الآخر مؤثر ومحفز على التفكير. وأقِر أيضًا بتأثري بإف آر ليفيز الذي قال إن بعض الأعمال القصصية مهم، بينما لا يستحق البعض الآخر الوقت الذي يُقضَى في قراءته.

كان أحد أصدقائي المقرَّبين طالبًا جامعيًّا في مجموعة ليفيز بكلية داونينج في كامبريدج. وكنت أحضر محاضرات ليفيز أحيانًا، وأشارك من حين لآخر في أمسيات المجموعة، وأستمع لنقاشاتهم. وكان ليفيز يشجع على خلق جو من الحماسة والاندماج والجدية الأخلاقية بين طلابه. كنت حينها طالبًا في كلية الطب، وكنت أدرس مواد ترتكز على الحفظ والتذكر أكثر من الفهم. وكان الجو الذي خلقه ليفيز أقرب لما كان في مخيِّلتي حين التحقت بالجامعة. كان الإحساس الذي تكوَّن لدي — والذي انغرست بذوره داخلي بالفعل في أيام دراستي قبل الجامعة، ثم شجعه قربي من مجموعة كلية داونينج — هو أنه لا يوجد ما يضاهي الأدب في أهميته. كان الأمر أشبه بالإصابة بمرض مزمن يظهر ويختفي، ولكن رغم ذلك لم أتمكن من زحزحته. أما الفكرة الأخرى التي سيطرت عليَّ سرًّا — وتعدُّ دليلًا دامغًا على أن هذا المرض أيًّا ما كانت طبيعته قد ترك أثرًا خطيرًا على نفسي — فهي أن الشيء الوحيد الذي يستحق تحقيقه في حياتي المهنية هو أن أؤلف رواية، ولهذا أشعر أني محظوظ لأني تمكَّنت من تحقيق ذلك.

ومن أكثر الكتب التي كتبها ليفيز تأثيرًا كتاب «التقليد العظيم»، ويبدأ كالآتي:

> أعظم روائيي الإنجليزية هم جين أوستن، وجورج إليوت، وهنري جيمس، وجوزيف كونراد — والتوقف لحظة عند هذه النقطة الآمنة نسبيًّا في التاريخ … يعني البدء في تمييز القِلَّة العظيمة حقًّا — الروائيون الكبار الذين يصلون لقامات الشعراء الكبار في الأهمية، بمعنى أنهم لا يغيرون فقط إمكانيات الفن بالنسبة للممارسين والقُرَّاء، بل تنبع أهميتهم كذلك من الوعي الإنساني الذي يُنَمُّونَه؛ ذاك الوعي بالإمكانيات التي تحملها الحياة. (ص٩–١٠)

وهذه الكلمة الأخيرة «الحياة» مهمة، ولهذا يقول ليفيز:

> في الواقع حين ندرس الإتقان الشكلاني لرواية [جين أوستن] «إيما» نجد أنه لا سبيل لتذوقها إلَّا من خلال الانشغالات الأخلاقية التي تُميِّز اهتمام الروائية المميَّز بالحياة … والشيء نفسه ينطبق على بقية روائيِّي الإنجليزية العظماء … فجميعهم يتميزون بقدرتهم الحيوية على تأمل التجارب الإنسانية، وبنوع من الانفتاح التبجيلي على الحياة، وبتركيز أخلاقي مميز. (ص١٧)

يمكن أن يكون ليفيز مناضلًا ومعتزًا بصلاحه الذاتي، ولكني حينما التقطتُ عدوى مجموعته، انتقل إليَّ معها اقتناع راسخ بأن جين أوستن وجورج إليوت وهنري جيمس

وجوزيف كونراد كانوا — وبلا نزاع — أعظم روائيي الإنجليزية حتى بدايات القرن العشرين. ما حدث بعد ذلك ولله الحمد أن نطاق الروائيين الذين تستحق أعمالهم القراءة اتسع بقدر هائل، فلم يعد الأمر يقتصر على الروائيين الإنجليز أو الأوروبيين أو الروسيين أو الأمريكيين، ولكنه شمل كذلك روائيين من جميع أنحاء العالم.

استمتعتُ بقراءة النقد الأدبي بدءًا من صامويل جونسون وحتى جيمس وود. ولكن إلى جانب تأويلات النصوص التي أشعر بالامتنان لها؛ لأن العديد منها لم يكن ليخطر ببالي، يوجد قيد آخر في الوسط الأكاديمي. وهو يتعلق بتأويلات النصوص التي لا تتناول النصوص نفسها إلا من ناحية غير مباشرة. وبدلًا من ذلك، فما تُعنى به هو المواقف السياسية. وقد عبَّر الباحث ديفيد مِيول عن المشكلة التي تتسبب فيها مثل هذه التفسيرات كما يأتي، عام ٢٠٠٩:

> مشكلتي مع [هذا النوع من] التأويلات هي أنها في الدراسة الأدبية تبعدنا عن النص نفسه، باتجاه استغلال النص بصفته عينةً لقضية تاريخية أو ثقافية ما. وقد وصف بيتر رابينويتز هذا الأسلوب وصفًا دقيقًا بأنه «قاعدة الإزاحة التجريدية». وتنقسم هذه القاعدة إلى خطوتين؛ «تشمل الخطوة الأولى عملية تبديل، ووفقًا لهذه القاعدة يُعامَل الأدب الجيد دومًا وكأنه يدور حول شيء آخر»؛ أي إن معناه «الحقيقي» يكمن في شيءٍ آخر بخلاف معناه الظاهري السطحي. أما الخطوة الثانية فهي «عملية تعميم» باتجاه فرضية يفترض أن لها قيمة عالمية ... ولا أظن أن أغلب القُرَّاء العاديين (خارج قاعات الدرس) ينخرطون في تأويل النصوص بهذا الأسلوب. لا شك في وجود معانٍ أخرى للتأويل، وليس غرضي اقتراح أنها بلا أهمية. ولكن تجاوز النص نفسه هو ما أود أن أشير إليه.

والصعوبة هنا تكمن — كما يشير مِيول — في أنه مهما كان ناقد الإزاحة مثيرًا للاهتمام، يكون غرضه صرف الانتباه عن النص إلى موقف معين (أيديولوجي غالبًا) يدافع عنه الناقد. والنتيجة أنه عند قراءة عمل هذا الناقد لا يُمَكَّن المرء كثيرًا من التفكير في النص أو الشعور به بطريقة جديدة، بل إنه يُحمَل على التصويت لموقف معين.

ويمكن التفكُّر في علم نفس تأويل النصوص بين أوساط القُرَّاء العاديين (وليس تأويلها باعتبارها نماذج للمواقف السياسية أو الأيديولوجية) بطريقة نافعة من حيث «كيفية تأثير النصوص في العقل والدماغ» كما قال بيل بنزون.[٤]

(٤) جماعات القراءة

سمعتُ في أحد المؤتمرات مؤخرًا شخصًا (أتمنى لو تذكرت من هو) يقول: «انتقلت عملية التأويل برمتها من أقسام الدراسات الأدبية إلى جماعات القراءة.»

وأفضل كتاب أعرفه عن جماعات القراءة من تأليف جيني هارتلي وسارة تيرفي اللتين أجرتا استقصاءً جرى أغلبه في المملكة المتحدة، ولكنه غطى كذلك أجزاءً أخرى حول العالم. وفي عام ٢٠٠٠، توصَّلَتا إلى تقديرٍ بوجود ما يصل إلى ٥٠ ألف جماعة قراءة في بريطانيا و٥٠٠ ألف في الولايات المتحدة. وفي استقصائهما الأساسي لـ ٣٥٠ جماعة قراءة في المملكة المتحدة، تمكَّنَتا من التوصُّل إلى نطاقٍ من أنواع الجماعات، وتحديد الشكل النموذجي للجماعة. يتكون ثُلُثا الجماعات من النساء فقط، بينما كانت أغلبية الجماعات المتبقية مختلطة، مع أقلية من الجماعات المكوَّنة من الرجال فقط. وتميل جماعة القراءة النمطية للاجتماع مرة واحدة شهريًّا، ولقراءة الأعمال القصصية الخيالية أكثر من غيرها. وتوصلت الباحثتان بين النتائج الأخرى للاستقصاء إلى الكتب الثلاثة المفضلة لدى جماعات القراءة من بين الجماعات الثلاثمائة والخمسين التي خضعت للاستقصاء، وهي كالآتي (يشير الرقم بين القوسين إلى عدد الجماعات التي قرأت كلًّا من الكتب): «مندولين الكابتن كوريلي» بقلم لوي دي بيرنيير (٨١)، و«رماد أنجيلا» بقلم فرانك ماكورت (٧١)، و«إله الأشياء الصغيرة» بقلم أرونداتي روي (٥٨).

تصوِّر هارتلي وتيرفي إحساسًا عامًّا بالحماس بين الأعضاء، مع التَّطلُّع الشديد لدى العديد منهم للاجتماع التالي للجماعة، وإليكم اقتباسين يعكسان هذا الحماس والتطلُّع: «نستمتع بالإحساس بالحرية المطلقة في التعبير عن آرائنا»، و«يمكن أن تتنوع أشكال النقاشات من العمق إلى المرح والضحك، ولكنها دائمًا ما تكون مفعمة بالحياة.» وأفضل دراسة أعرفها من الدراسات المعتمدة على الملاحظة لجماعات القراءة هي دراسة زازي تود (٢٠٠٨).[٥] ووجدت أن نقاشات جماعات القراءة كشفت عن:

> بحث عن معنى داخل الكتاب، وفي بعض الأحيان كان المشاركون يجدون معانيَ مختلفة تمامًا؛ إذ يربط كلٌّ منهم بين النص وردود أفعاله الانفعالية والحياتية الخاصة. (ص٢٥٦)

تنتمي جماعات القراءة في المعتاد إلى الطبقة الوسطى، ولكن ظهرت كذلك أنواع أخرى من الجماعات. أصبح أحد الأنواع برنامجًا يُسمَّى «تغيير الحيوات من خلال الأدب»، ويخص



شكل ٨-٢: اجتماع لجماعة قراءة. (© نجلة فيني/كوربيس.)

الأشخاص المدانين بارتكاب جرائم. وقد بدأت هذه الحركة عام ١٩٩١ ثمرة نقاشات دارَت بين روبرت واكسلر، أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة ماساتشوستس في دارتموث، وصديقه روبرت كين القاضي، واتَّفَقَا على أنه يمكن الحكم على الأشخاص المذنبين مع إيقاف التنفيذ بدلًا من السجن بشرط حضور حلقة نقاشية عن الأدب.[٦]

وفي عام ١٩٩٦ أنشأت كارين تومسون برنامج «الأدب من أجلنا جميعًا» في شيكاجو، وارتكز على حلقات القراءة للأمهات المراهقات العَزْباوات. وتقام من خلال هذا البرنامج — الذي بلغ عدد عضواته ٤٥٠٠ عضوة بحلول عام ٢٠٠٩ — نقاشات أسبوعية حول الكتب مدتها ٩٠ دقيقة تحت إشراف مرشدين متمرسين. وتتبع النقاشات حول الكتب التي تقرؤها الجماعات تدريبات على كتابة الشعر، تتمم العضوات خلالها مجموعة من العبارات المستهَلَّة ببوادئ نصية من قبيل «أنا ...» أو «أعتقد أن ...» وما شابه. وفي تورونتو، أسَّست جو ألتيليا برنامجًا قائمًا على المبادئ نفسها تحت اسم «الأدب من أجل الحياة» عام ٢٠٠٠، ولا تزال تديره. وقد بلغ عدد عضوات البرنامج الشابَّات ١٤٠٠ عضوة بحلول عام ٢٠٠٩.

ويشير الموقع الإلكتروني لبرنامج «الأدب من أجلنا جميعًا» إلى أن:

> التقويمات انتهت إلى وجود تطورات ملموسة في استخدام التفكير النقدي ومهارات حل المشكلات.

وقالت مديرة برنامج «الأدب من أجلنا جميعًا» إن العديد من الشابَّات اللاتي انضممن إلى حلقات القراءة: «يشهدن تقدُّمًا في اتخاذ المنظور، وفي المشاركة الوجدانية، وحل المشكلات

نتيجة مشاركتهن.» وهكذا من الممكن أن تبدأ ثقافة جديدة لتعلُّم القراءة والكتابة في الظهور من شأنها كذلك أن تُعِدَّ الأطفال للالتحاق بالمدارس.[٧]

وفي دراسة أجرتها إليزابيث لونج على جماعات القراءة التي نشأت مع ظهور الحركة النسوية في الولايات المتحدة، وجدت أن نساء الطبقات الوسطى قد أعلَيْن من قيمتهن المنبعثة من كونهن نساء في هذه الجماعات بطرقٍ لم تكن تحظى بتقدير المجتمع في المعتاد. ولا يوجد سبب يدعو لأن يظل هذا التأثير محصورًا داخل الطبقات الوسطى.

وعلاوة على جماعات القراءة التي تتقابل وجهًا لوجه في غرف معيشة أعضائها، ويوجد حركات أخرى لمناقشة الكتب تتكوَّن من أعداد أكبر من الناس، ولعلَّ أشهر هذه الجماعات جماعة قراءة أوبرا وينفري التي تقودها عبر التليفزيون. كذلك اكتسبت جماعات القراءة عبر الإنترنت شهرة واسعة، وتصف باربرا فيستر إلى أي مدًى يكشف نشاط النقاشات، التي تُجرى عبر الإنترنت بين القُرَّاء الملتزمين، الكثيرَ عن قدرة المناقشة على إثراء تجربة القراءة. درست فيستر جماعة قراءة إلكترونية ناجحة تُسمَّى «فور ميستري أديكتس» أسَّسها قبيل نهاية ١٩٩٩ أربعة أشخاص أحبُّوا قصص الألغاز، وأرادوا مشاركة خبراتهم في القراءة مع الآخرين. ووصل عدد أعضاء هذه الجماعة إلى ٦٠٠ عضوٍ، وكانوا يضعون ما بين ١٥٠٠ و٣٠٠٠ رسالة شهريًّا على صفحة الجماعة. وتقول فيستر:

> على الرغم من أن أغلب هذه الرسائل مصنفة «خارج الموضوع» وتستغرق في النِّكات والملاحظات الشخصية التي تُنَكِّه الوجبة اليومية من المحادثات الحيوية، يظل التركيز منصَبًّا على الكتب من خلال ثلاث مناقشات شهرية منتظمة حول الكتب، إلى جانب مناسبات دورية مدرجة لمشاركة خبرات القراءة.

في بداية عام ٢٠١٠، بحثت باستخدام جوجل عن جماعة «فور ميستري أديكتس»، ووجدت أنها لا تزال نشطة. وفي الوقت نفسه، كانت توجد جماعة إلكترونية أخرى نشطة أتت فيستر على ذكرها تُسمَّى «دوروثي إل» (تيمُّنًا بدوروثي إل سيرز) لقُرَّاء قصص الألغاز أيضًا، ويتراوح عدد المنشورات على صفحتها بين ١٠٠٠–١٨٠٠ منشور في الشهر. توجد علاوة على ذلك جماعات نقاش إلكترونية أخرى للكتب التي لا تنتمي للألغاز. ومثال ذلك جماعة «ذا فالف» الإلكترونية النشطة للقراءة والمناقشة، والتي تتكون نواتها من الأشخاص الذين مارسوا مهنة تدريس الأدب أو لا يزالون يدرسونه. كذلك تُدير مجلة

ذي نيويوركر، منذ ١٧ فبراير ٢٠٠٩، منتدى قراءة عبر الإنترنت للأدب بوجه عام. ومن ألوان المناقشات الأخرى التي تُجرى عبر الإنترنت، ويستطيع المرء متابعتها على الإنترنت «مشروع «المفكرة الذهبية»»، وهو عبارة عن ملاحظات على الهوامش ومحادثات تكتبها وتجريها سبع نساء حول رواية دوريس ليسينج «المفكرة الذهبية».

(٤-١) تغيُّرات التأويل

فكرة أن التأويل انْتَقَل من أقسام الدراسات الأدبية إلى جماعات القراءة فكرة مثيرة للاهتمام، بل ولعلَّها سليمة. وأعتقد أنها تُمثِّل ثلاثة أنواع من الانتقال، هي كالآتي:

إضفاء الطابع الديمقراطي: ربما كان التأويل في فترة من الفترات حكرًا على مدرسي الأدب الذين كانوا بدورهم يوجِّهون غيرهم، مزَوَّدين بما تعلَّموه من تأويلات قائمة الأعمال النموذجية. غير أن التأويل صار مع حركة جماعات القراءة أمرًا مشاعًا.

وقد فحص مارك فيربورد وكيس فان ريس من خلال عملهما التجريبي هذا النوع من إضفاء الطابع الديمقراطي، من خلال التساؤل عن التأثيرات التي انعكست على ما يُدَرَّس في حصص الأدب في المدارس الثانوية في هولندا. وحلَّلا محتوى كتب الأدب الدراسية، واختيارات المدرسين من هذه الكتب الدراسية، ووجدا أن طريقة عرض مؤلفي الأعمال الأدبية وأعمالهم في الكتب الدراسية على مدار العقود الأخيرة من القرن العشرين صارت أكثر اعتمادًا على تفضيلات الطلاب في القراءة، وليس على قائمة أعمال نموذجية يحددها خبراء الأدب. ويبدو أن المدرسين، خلال تلك الفترة أيضًا، اختاروا الكتب المدرسية التي كانت أكثر تفاعلًا مع تفضيلات الطلاب.

تنوع أساليب التعامل: من النتائج الضمنية لنظرية استجابة القارئ أن تنوع ردود الأفعال على الأعمال الأدبية لم يعُد مشكلة بل أصبح ميزة. ولكن هذا لا يعني أن تأويلات الخبراء — النقاد والمعلِّقين الأدبيين — ليست ذات قيمة، بل إن أحد مصادر قيمتها ينبع من أن ما يكتبه هؤلاء الخبراء — مثله مثل الأعمال التي يكتبون عنها — هو نتاج التفكير العميق في أمر ما. إن أحد المبادئ التي تأسَّست عليها مجلة نيويورك ريفيو أوف بوكس هو محاولة العثور على معلِّقين يعرفون عن موضوعات الكتب التي تُستعرَض أكثر مما يعرف مؤلفو تلك الكتب. لا يوجد بيننا من يستطيع أن يكون خبيرًا في جميع موضوعات الكتب التي تثير اهتمامه بهذه الطريقة، إلا أن هذا الموقف

يعني أننا لسنا مضطرين للتقيد بالفكرة — المستقاة من مفهوم النظام التعليمي الذي يهدف لتقويم الطلاب — التي تقول إن هناك أنواعًا صحيحة من التأويل هي وحدها التي يمكن حملها محمل الجدِّ.

التأويل في محادثات: لم تعُد التأويلات تصريحات تصدر عن أصحابها، ولكن إسهامات يُعبَّر عنها في إطار محادثات يمكن أن تصير، في سياقات كجماعات القراءة، أجزاءً من علاقات.[٨]

وقد أسهَمْتُ شخصيًّا في تأسيس جماعتين للقراءة، واحدة منهما في إدنبرة واستمرت لمدة ثلاث سنوات، والأخرى في تورونتو ولا تزال قائمة منذ ٢٠ عامًا. وقد اقتصرت قراءاتنا في كلتا المجموعتين على الروايات؛ على الرغم من بعض الاستثناءات مع القصة القصيرة والمذكرات وسِيَر الحياة. وكان قِوام كلتا الجماعتين من الأصدقاء. كنا نلتقي، ولا نزال نلتقي، بصفتنا جماعة، مرة واحدة شهريًّا تقريبًا. وتتكون جماعتنا الحالية من تسعة أعضاء (خمس سيدات وأربعة رجال)، وهو عدد مناسب جدًّا بالنسبة لنا جميعًا. وتتسم الجماعة بتنوع رائع في خبرات تناول الأعمال القصصية، بحيث إن الأشياء التي فاتتني بالكُلِّيَّة فيما قرأنا، أو لم أدركها، أو لم أفهمها يراها أشخاص آخرون في الجماعة، ويدركونها، ويفهمونها، ويفكرون فيها. وغالبًا ما نناقش الشخصيات في اجتماعاتنا. وتتيح لي النقاشات التي نقيمها في الجماعة التبحر فيما قرأت، ومن الشائع أن يقول أحدنا: «لم يعجبني الكتاب جدًّا، ولكن النقاش كان رائعًا.» في الوقت نفسه، من خلال ربطنا بين ما نقرأ وبين خبراتنا الشخصية تتعمق وتتسع العلاقات بين أعضاء الفريق وفهمنا بعضنا بعضًا.

(٤-٢) حين تكون جماعات القراءة فعَّالة حقًّا

يتحدث الناس في جماعات القراءة الفعالة عن السبب في أن كتابًا معينًا أثر فيهم (أو لم يؤثر)، أو كيف ساعدهم ذلك الكتاب على تغيير مشاعرهم، أو ما رأوه فيه، أو الجانب الذي ساعدهم على استجلائه من خبرتهم. وبعد ذلك — بدلًا من القراءات الجزئية التي يمزح بشأنها بول بايار في كتابه «كيف تتحدث عن الكتب التي لم تقرأها» — يرى كل شخص شيئًا لم يره الآخرون في الكتاب ويُعبِّر عنه فيحدث توَسُّع، وتبدأ الجماعة وأعضاؤها في استتمام خبرة قراءتهم للكتاب بطريقة يصعب على المرء تحقيقها بمفرده.

عرضتُ في الفصل الثالث فكرة رولان بارت بأن المرء، عندما يقرأ عملًا أدبيًّا، قد يركز أولًا على عنصر معين ثم ينتقل إلى عنصر آخر، وهي فكرة نافعة في رأيي لفهم ما يجري داخل جماعات القراءة؛ لأن أعضاء الفريق يمكن أن يتحدثوا — من خلال ما يقولونه في أي لحظة — عن أيٍّ من تلك العناصر، بينما يمكن أن يتحدث أعضاء آخرون عن عناصر أخرى. وهكذا (وبالترتيب نفسه الوارد في الفصل الثالث) قد (١) يتحدث المرء عمَّا يبدو من غموض أحد عناصر النص وكيف يمكن حل غموضه، أو (٢) وجود شيء مادي في النص يشير إلى معنى تجريدي مهم، أو (٣) التأثير المفاجئ أو التداعيات غير المتوقعة لفعل شخصية ما، أو (٤) الغموض الإيجابي المحيط بأحد عناصر النص، أو (٥) طريقة عرض قِيَم ثقافية معينة، مألوفة أو غير مألوفة. كل هذه عناصر يمكن أن تكون مهمة وذات معنى، وأن يمر بها البعض في بعض قراءاتهم، أو يمر بها آخرون بدرجة أقل. ولكن من السهل — داخل إطار الصداقة التي تجمع الجماعة — أن يُقِر المرء أن بعض الأشياء التي لم يجدها مهمة في قراءته للعمل يمكن أن تكتسب أهمية من منظور آخر.

يتحدث بارت في العنصر الثالث عن الأفعال. لقد تبَنَّيْتُ في هذا الكتاب منظورًا أرسطيًّا، وكتبتُ عن الأفعال في إطار الحبكة. ويُعَد تتابع الأفعال في العموم من الأمور التي يتَّفق عليها الجميع في أي جماعة قراءة، حتى لو فات الأعضاء أي جزء منها؛ إذ يتفق الفريق بوجه عام على ما يسميه الشكلانيون الرُّوس «فابيولا» الرواية أو بنية أحداثها، وهو ما يمنح النقاش هيكلًا يمكن البناء عليه.[٩] ومع استقرار هذا الهيكل يستطيع الأعضاء التحدث عن خبراتهم في تناول العمل، وغالبًا ما تختلف طُرُقهم تمامًا في ذلك.

وعلاوة على النماذج التي وضَّحَها بارت (أعلاه)، أعتقد أنه يوجد أمران آخران يكتسبان أهمية في جماعات القراءة، وقد أعطيتهما الأولوية في هذا الكتاب، ألَا وهما: الشخصية والمشاعر.

أما عن الشخصية، ففي جماعة القراءة التي أنتمي إليها، وكما وجدت تود من خلال دراستها أيضًا، حينما يعجز الأعضاء عن التماهي مع الشخصيات أو التعاطف معها، فإنهم يميلون للتذمر من الكتاب. إذ يُمكِن الترحيب بأي شخصية أو راوٍ أو مؤلِّف داخل العقل من خلال التماهي والتعاطف، فيتأتَّى بعد ذلك التحدث عنها أو عنه للآخرين في الجماعة. وهذا يحدث حين توجد سمة مميَّزة للشخصية أو موقفها أو مسارها يجعل القصة تُعبِّر عن أمر ذي أهمية شخصية. ويبدو الأمر مع الشخصيات التي يحدث

التماهي معها كما لو أن منظومة الصداقة التي تربط الأعضاء يمكن أن تتسع وتدعو تلك الشخصية للانضمام للجماعة. ولكن، كما وجد آي إيه ريتشاردز أن بعض الطلاب لم يرغبوا في السماح لقصائد معينة بالولوج داخل عقولهم، أحيانًا ما يرفض بعض الأعضاء في الجماعة السماح لشخصيات معينة أو مؤلفين معينين بالولوج داخل عقولهم.

وأما عن المشاعر، فيتحدث أفراد جماعات القراءة عن المشاعر الجديدة، والذكريات الشعورية التي يمرُّون بها أثناء القراءة. أمَّا المشاعر الجديدة (والتي نوقِشَت في الفصل الخامس) فتنقسم إلى مشاعر تماهٍ ومشاعر تعاطف.[10] كذلك يناقش الأفراد ذكرياتهم الشعورية الذاتية التي يوقظها ما قرءوه. ويرفع هذا النوع من الإسرار بالأمور الشخصية بين جماعة من الأصدقاء — مثل الجماعة التي أنتمي إليها — من التفاهم والتقارب بين الأفراد. ويتفاعل بعض الناس مع حالات مزاجية وبِنْيات شعورية بعينها في بعض الكتب دون غيرها. المشاعر جزء أساسي من بحث أعضاء الجماعة عن المعاني فيما يقرءون. وأحيانًا، يتحدث بعض الناس عن تغيُّر المعاني الشعورية في خضم عملية القراءة حين تجد بعض المشاعر أو الخبرات الحالية أو المسيطرة على أحد أعضاء الجماعة صدًى لها في أحد عناصر القصة، كما يمكن أن يُعبِّر هذا العنصر عن جانب من موقف شخصي مهم أو معلَّق. وبهذه الطريقة يمكن أن تختلف المشاعر التي يتحدَّث عنها أعضاء الجماعة والمعاني التي يسعون للوصول إليها، ولكنها تكون مقبولة في الوقت ذاته بين جميع الأعضاء.

(٥) الحديث عن تشيخوف

تُعَد قصة أنطون تشيخوف «السيدة صاحبة الكلب الصغير» واحدة من أعظم القصص القصيرة في العالم. وهي أحد الأعمال الأدبية التي درسها أعضاء الفريق البحثي الذي أعمل به، وكنت ناقشت في الفصل السابع قدرتها على تمكين الناس من عمل تغييرات بسيطة في الشخصية. وفي هذا القسم أطرح تأويلًا للقصة، ولكن ليس باعتباره تصريحًا، وإنما مساهمةً منِّي في الحوار الذي آمل أنه كان يدور معكم، قُرَّاء هذا الكتاب. وقد تتفاعلون من خلال التفكير في شيءٍ مختلف تمام الاختلاف ترونه في قصة تشيخوف أو تشعرون به تجاهها.

تتكون القصة من أربعة أجزاء. يبدأ الجزء الأول برجل يُدعى جوموف في منتجع يالطا الساحلي المُطِل على البحر الأسود، حيث يقابل امرأة تُدعى آنا سيرجيفنا؛ السيدة

صاحبة الكلب الصغير. كلٌّ من جوموف وآنا متزوج بشخص آخر تركه في الوطن. ويبدأ الاثنان في تبادل الحديث والتنزه معًا. في الجزء الثاني يتجه جوموف وآنا إلى غرفتها في الفندق حيث يمارسان الغرام. بعدها ينتاب آنا شعور مريع، وترى نفسها كائنًا وضيعًا لارتكابها مثل هذا الفعل. ولكنهما يعاودان قربهما فيما بعدُ ويتجهان إلى أورياندا، حيث يجلسان على إحدى الدِّكَك ويتطلعان إلى البحر. ثم تنتهي الإجازة، ويعود كلٌّ منهما إلى بيته وزوجه. في الجزء الثالث، على الرغم من العلاقات الغرامية التي أقامها جوموف من قبلُ، وتوقُّعه أن ينسى آنا تدريجيًّا وببساطة، فإنه لا يستطيع التوقف عن التفكير فيها؛ فيختلق عذرًا لزوجه ويسافر إلى البلدة التي تعيش فيها آنا. وهناك، في ليلة افتتاحٍ في مسرح البلدة، يرى جوموف آنا، ويتبادلان حديثًا مقتضبًا في فترة الاستراحة، وتعده هي أن تأتي إلى موسكو لزيارته. وفي الجزء الرابع في موسكو نجد جوموف مستغرقًا في علاقته الغرامية ويشعر بالتناقض مع نفسه، وكأن كل ما يراه الناس منه محض كذبة، بينما كل ما هو حقيقي فيه يجب أن يبقى سرًّا. وتتكرَّر زيارات آنا لجوموف في موسكو من وقت لآخر، ويشعر كلاهما أن هذه الزيارات مرهقة ومقلقة، ويأملان لو يتمكنان من إيجاد حل للموقف، ولكنهما يدركان أن ذلك قد لا يكون ممكنًا.



شكل ٨-٣: منزل أنطون تشيخوف في يالطا عام ١٨٩٩: المكان والسنة اللذين كتب فيهما قصة «السيدة صاحبة الكلب الصغير». (المصدر: آر آي إيه نوفوستي/ألامي.)

والآن، أنتقل إلى شيء من تجربتي مع القصة، وأسألكم عن رأيكم وشعوركم حيالها.

بادئ ذي بدء أنا متماهٍ مع جوموف. أتقمص مؤقتًا شخصيته واهتمامه بعلم فقه اللغة التاريخي والمقارن (كما يسع المرء أن يقول اليوم الأدب وعلم نفس الأدب)، وكذلك طموحه أن يكون مغني أوبرا. العمل المصرفي يبدو مضجرًا، وما يزيد الطين بلة أنه متزوج من امرأة لا يشعر بالقرب منها، بل يخشاها أيضًا. وهكذا تبدأ القصة مع جوموف الذي قد لا يكون يواجه مصاعب جسامًا، إلا أن يواجه مصاعب رغم ذلك. إلى جانب ذلك، يتَّسم جوموف بصفات لا أرتاح إليها، كأسلوب حديثه المستخِفِّ بالمرأة، ولكني أستطيع في نفسي المتماهية معه اكتساب هذه الصفات، بل وتبنِّي أغراضه أيضًا في إطار هذه القصة.

ما هو شعورك تجاه جوموف؟ هل تتماهى معه؟ أم أنك تُقصي نفسك عنه، وتنكر عليه علاقاته الغرامية، وتزدري فسوقَه؟[١١]

مع الجزء الثاني أبدأ في فهم المزيد من آنا. تزوجَت صغيرةً لأنها أرادت أن تهرب من سجن أسرتها، وظنَّت أنه لا بد «من وجود شكل آخر للحياة»، ولكنها تكتشف بعد زواجها أنه على الرغم من أن زوجها قد يكون رجلًا صالحًا، فهي لا تحترمه. ودون أن تدري إذا كان السبب شعورها المبهم بالمرض أم رغبتها في الابتعاد عن زوجها لبعض الوقت والانفراد بنفسها، وصلت إلى يالطا وصارت تهيم في شوارعها «برأس مائد كالمجنونة.» والآن وقد ارتكبت هذا الفعل — مضاجعة رجل لا تعرف عنه شيئًا تقريبًا — حوَّلَت نفسها إلى «امرأة خبيثة وضيعة.»

من السهل عليَّ التماهي مع آنا؛ فهي تنجذب لرجل يبدو متعاطفًا معها، وترغب — لأي سبب كان — في الشعور بالقرب منه. ولكنها وفي أول تعبير عن مشاعر قوية في القصة — بعد علاقتها الأولى مع جوموف — تنتابها مشاعر مريعة؛ تشعر بالذنب والعار؛ ليس لأنها خانت زوجها، ولكن لأنها خانت نفسها. لديَّ ما يكفي من خبرات الحياة التي شعرت فيها بالذنب والعار لأتعاطف معها. هل كان يجب أن تحافظ على المسافة بينها وبينه؟ هل يستغلها هو مستهزئًا بها بإغوائها ليحصل على ما يريده الرجال: الجنس؟

الآن يخضع تماهيَّ مع جوموف لقَيدٍ. المعتاد في الروايات الرومانسية ألا يعيب بطل القصة الذكَر شيء. عادةً ما يكون في سن مناسبة، ويكون أرمل. لكن جوموف يفتقر لهذين الأمرين، بل وأسوأ من ذلك؛ عندما تنفجر آنا في نوبة الاشمئزاز من نفسها — وعلى الرغم من أن جوموف كان أقرب ما يكون لها مؤخرًا — يشعر بالملل والضيق، ويفكر في أنها تقيم علاقة غرامية، فماذا تتوقع؟ هو يرغب في قضاء وقت طيب معها دون أن تفتعل

الأزمات. يقطع لنفسه شريحة من الشمام، وينتظرها حتى تهدأ. وهنا أظن أن أمرًا مهمًّا قد حدث في القصة؛ لقد تماهيتُ مع جوموف، وما زلت متماهيًا معه، ولكن مع استمرار هذا التماهي، ولأنه يبدأ في التصرف بأسلوب سيِّئ، أجد نفسي مضطرًّا لتأمل ذاتي؛ لأني سايرت جوموف طويلًا. هل أشعر أنا أيضًا بالملل والضيق من يأس آنا؟ وهل أود في قراءة المزيد عن علاقتهما؟ يتغير تصوري لذاتي بسبب مسايرتي جوموف. أنا أيضًا قادر على فعل ما يفعل؛ الأنانية والافتقار إلى التعاطف، وهذا يختلف عن الطريقة التي أحب أن أرى نفسي بها.

بعد ذلك تشعر آنا وجوموف بالتقارب مرة أخرى، ويستمر الشعور بالتقارب.

إذا تماهينا مع البطلين، وتبنَّينا أهدافهما، مَن إذن يكون الخصم؟ في هذه القصة، أعتقد أن الخصم هو شيء أشبه بالمجتمع، الذي يبدو أن ترتيباته تراوغنا، دون أن نستطيع التفكير فيها كما يجب، فنصبح أسرى مواقف ما كنا لنختارها لو أننا استطعنا فهم هذه الترتيبات فهمًا جيدًا.

أو لعلَّ هذه ليست الطريقة المناسبة للتعبير عن الأمر. وربما يكون من الأفضل التفكير في أننا يمكن أن ننجذب — وخاصَّةً في شبابنا — لشخص ما في إطار علاقة جسدية تبدو مناسبة في وقتها، ثم يحدث دون أن نعرف كيف أن تتحول هذه العلاقة التي يدخلها المرء طوعًا إلى التزام، ويصبح الالتزام قيدًا، ويضحي القيد سجنًا. وربما يكون هذا التسلسل الخفي — من الانجذاب الجسدي وصولًا إلى حالة السجن — هو الخصم.

زوج جوموف وزوج آنا هما أيضًا خصمان من نوع ما، ولكن بطريقة غير مباشرة؛ فَهُما لا يفعلان الكثير لإحباط البَطَلين، اللذين تزوجا شخصين اكتشفا أنه من الصعب عليهما أن يحافظا على مشاعرهما تجاههما. والآن تمنعهما زيجاتهما بحواجز لائقة ومحترمة ومقبولة تمامًا من تحقيق الحميمية التي يشعران بالانجذاب إليها.

ماذا عن رأيك في المشهد الذي تلا ممارسة آنا وجوموف الغرام؟ إذا كان تماهيك الأولي مع آنا، فما رأيك في انغماس جوموف في ذاته، وعجزه عن إدراك الخطوة التي أخذتها آنا؟

في الصباح الباكر بعد علاقتهما الغرامية الأولى، يسير جوموف وآنا إلى مرسى البلدة، ويستقلان عربة أجرة إلى أورياندا.

> في أورياندا جلسا على دكَّة ليست بعيدة عن الكنيسة، وتطلَّعا إلى البحر في صمت. كانت يالطا لا تُرى تقريبًا من سديم الصباح، وكانت غيوم بيضاء ساكنة تحجب قمم التلال، بينما سيطر السكون على أوراق الأشجار، وأزَّت

> زيزان الحصاد، وصعد صوت البحر رتيبًا ثقيلًا من الأسفل ليكشف عمَّا هو آتٍ، عن الموت الأبدي الذي ينتظرنا. هكذا زأر البحر حينما كانت يالطا وأوريياندا عدمًا، وهو الآن يزأر، وسيظل يزأر، بتثاقل، ودونما أدنى اكتراث بعد أن نتلاشى وكأننا لم نكن.

تلك في رأيي واحدة من أبلغ الفقرات تأثيرًا في تاريخ الأدب النثري، ويوافقني الرأي آخرون. وهي المشهد الذي تستهل به جانيت مالكوم كتابها، عن حجِّها إلى روسيا لزيارة الأماكن التي عاش فيها تشيخوف وألَّف أعماله.

أستطيع تخيُّل الجلوس على هذه الدكَّة، وتخيُّل الجلوس بجوار شخص تتنامى داخلي مشاعر الحب تجاهه، وتخيُّل الاضطراب الذي يعتمل في قلب آنا، وتخيُّل محاولة جوموف المثيرة للشفقة لإيقاف إحساس العبث في قلبه، والعثور على شيء من الحميمية والقرب والهدف الذي يفتقده في حياته. ولكن مهما بلغت أهمية هذه الأمور الإنسانية وغيرها وخطورتها، ستظل أمواج البحر تتكسر على الشاطئ. وأعتقد أن تأثير الفقرة بالغ إلى هذه الدرجة لأنه المجاز الأمثل. الآن يتسع صوت البحر الرتيب المتثاقل الذي سمعته عشرات المرات — تعبير الجزء عن الكل — ليعكس عدم اكتراث الطبيعة بأسرها بهمومنا البشرية، وعدم اكتراثها حتى بموتنا وتحوُّل وجودنا كله إلى محض أمواج وجزيئات. ما يُكسِب هذا المشهد تأثيره الخاص بالنسبة إليَّ هو أن تشيخوف تمكَّن فيه من التوصل إلى الكلمات المناسبة التي أستطيع استقبالها برحابة صدر وإدخالها إلى عقلي، ولا أقصد مجرَّد الموقف والشخصيتين والدكَّة والبحر بالأسفل، بل الكلمات نفسها. فالتأثير أشبه ما يكون بقصيدة يتمكن فيها الشاعر من العثور على الكلمات المناسبة لفكرة بعينها أو شعور بعينه، وهذا ما قصده جون كيتس في حديثه عما ينبغي أن يكونه الشعر، حين يلتقي ما بداخل الإنسان مع التعبير، فينتج شيء «أشبه بذكرى».

في الجزء الثالث تنتقل القصة إلى موسكو، وأتعمق بقدر أكبر في شخصية جوموف: شخصية على طراز شخصيات روايات القرن التاسع عشر؛ فهو يحب موسكو، ويحب بدايات تساقط الجليد، ويقرأ ثلاث صحف في اليوم، بينما يقول إنه لا يقرأ الصحف باعتبارها مسألة مبدأ. وهو يحب أن يزوره المشاهير في بيته، ويستمتع بحفلات العشاء، ويلعب الورق مع أستاذ جامعي في نادي الجامعة. ويصلني إحساس أن علاقته الغرامية قد أنعشته، وأنه يعيش حياة هانئة خارجيًّا وداخليًّا. ويتوقع جوموف أن تنحسر ذكرياته مع آنا بهدوء كما انحسرت مثيلاتها من قبلُ.

الآن تتلاشى فجأة شخصية القرن التاسع عشر الخيالية، وأدخل فجأة حياة جوموف الداخلية، وكأن فيرجينيا وولف هي من تصفها؛ فأقرأ كيف يغلق جوموف عينيه ليرى آنا تنظر إليه من ركن الغرفة، وأقرأ أنها «بدت أجمل وأرق وأصغر من الواقع، وأنه بدا لنفسه أفضل مما كان في يالطا.» وأقرأ أنه ينظر إلى النساء في الشارع ليرى إن كُنَّ هي. وأقرأ أن الشوق قد غلبه، ويود لو أسرَّ بأمره لشخص ما، ولكن لا يوجد أحد؛ فتبدو حفلات العشاء والاجتماعيات التي ينخرط فيها همجية، ويجد نفسه فجأة يخطط لرحلة إلى إس — المدينة التي تعيش فيها آنا — ويذهب بالفعل، وينجح في لقائها.

أستطيع تذكر مواقف كنت فيها مغلوبًا بهذا النوع من الشوق لشخص ما. في إحدى المرات في نهايات سنوات مراهقتي، كنت أقضي عطلة مع والدَيَّ في مكان أحبه، ولكنني وجدته بغيضًا حينها؛ فكل ما كنت أريده هو أن أكون مع هذا الشخص تحديدًا. وفي مناسبة أخرى، حين كنت أكبر سنًّا، في العقد الرابع من عمري، كنت في كندا وتوفي والد زوجتي، وعادت هي إلى إنجلترا لحضور الجنازة، ولكي تكون بجوار والدتها، ولكن منعني عملي من مصاحبتها. لم أكن أفكر في ذلك الوقت إلَّا في رغبتي أن أكون معها، وكنت أفكر أفكارًا لا إرادية. وهكذا ساعدني تشيخوف في استجلاء هذه الخبرات الحياتية.

فما رأيك أنت في شوق جوموف؟

في الجزء الرابع كانت آنا قد بدأت في زيارة موسكو، بحجة زيارة طبيب متخصص في أمراض النساء. وهنا تأتي فقرة جديدة مذهلة وتغريبية عن تجربة جوموف الداخلية:

> وهكذا وبتآمر غريب بين الظروف أصبح كل ما هو مهم ومشوق وحيوي له، وكل ما مَكَّنَه من أن يكون مخلصًا وصادقًا مع نفسه، وكل ما كان محور كينونته — كل هذا كان لزامًا أن يظل مخفيًّا بعيدًا عن أعين الناس؛ بينما كان كل ما جعل وجوده زائفًا، مجرد شبح اختبأ داخله ليخفي الحقيقة، كعمله في البنك ونقاشاته في النادي وتهكمه المفضل من النساء، وتردده على الحفلات مع زوجه — كل هذا كان ظاهرًا للجميع.

ما أسوأه من انقسام للذات، وما أصعبه من اشتياق! ويا لسخرية القدر أن يصبح الرجل الذي لطالما أقام العلاقات الغرامية وكان يستخف بها — والذي ربما هجر فيها نساءً منكسرات القلب — هو نفسه الآن، مغلوبًا بمشاعره، فما رأيك؟

والآن يحدث ما يزيد الطين بلة: مرور الزمن. الخصوم — الالتزامات الحالية والأعراف والمجتمع — لا تخبو. حينما ينجرف المرء في شغف من هذا النوع، فهو لا يرى نفسه كما يجب. لكن تشيخوف يجعلنا نعرف.

> كان الشيب يزحف على رأسه، واستغرب هو كيف يمكن أن يصبح خلال السنوات القليلة الأخيرة أكبر سنًّا وأقبح شكلًا هكذا. كان كتفاها دافئين ويرتعشان للمسته، وباغته فجأة شعور بالشفقة على حياتها التي لم تزل غاية في الدفء والجمال، ورغم ذلك قد تكون في بداية طريقها للتلاشي والذبول، كحياته. لماذا تحبه إلى هذه الدرجة؟

كان الوقت يمر كصوت البحر الرتيب في أوريانْدا بانعدام المبالاة ذاته تمامًا. ونحن هنا لا نبعد كثيرًا عن العبارة الختامية المؤثرة للقصة:

> وبدا لهما أنهما سيجدان الحل بعد قليل، وستبدأ حياة جديدة رائعة، وكان جليًّا لكليهما أن النهاية بعيدة قَصِيَّة، وأن أصعب فترة وأَشَقَّها في علاقتهما كانت تبدأ لتوِّها.

ما رأيك؟

يبدأ المرء في المحادثات أو جماعات القراءة في ملاحظة تنوع التأويلات. لكن المحادثة حميمية. فخلال تماهي المرء مع الشخصيات تنكشف أمامه جوانب من ذاته يُسِرُّها داخل نفسه. ومن الممكن أن تصبح أي رواية أو قصة قصيرة خطوة نحو التقارب في المحادثات التي يخوضها المرء كما يُسِرُّ شخصان بأشياء لبعضهما البعض، أو حين يقص مريض حلمًا في إطار العلاج النفسي.

(٦) من المحادثة إلى المحادثة

يبدو من المعقول أن يكون القَصص الخيالي قد نما من رحم المحادثة — ذاك المربِّي الإنساني تمامًا لعلاقاتنا وللنماذج التي نقيمها للآخرين — من خلال القصص عما فعله المتحدث، وعن مناقب الأشخاص الذين يعرفهم المستمع. وبمرور الزمن، تحوَّلَت هذه القصص إلى أعمال سردية محبوكة بعناية عن الاحتمالات والتقلبات والمشاعر الإنسانية.

وبمرور الزمن، أصبحت المحادثة حوارًا، وهو أحد أهم المكونات المميِّزَة للقصص الخيالية. وقد عُدْنا في هذا الفصل الأخير إلى المحادثة عن أعمال القَصص الخيالي — أحلام الصحو التي ينسجها التخيُّل — التي يمكن أن تصير محل الاهتمام المشترك والمشاركة التضامنية في علاقاتنا.

تعليقات ختامية

الفصل الأول: القَصص الخيالي بوصفه حُلمًا

(١) أجريتُ بحثًا بسيطًا حول استخدام ويليام شكسبير كلمة «حُلم» ومُشتقاتها في «الفهرس الأبجدي المفتوح لأعمال شكسبير»، ووفقًا لهذا المصدر استخدم شكسبير في مسرحياته وقصائده كلمة «حُلم» ١٢٥ مرة، وكلمة «أحلام» ٤٦ مرة، وبعض المشتقات مثل «يحلُم» و«حالِم» و«حلمَ» ٤٨ مرة. ووَجدْتُ أن المرة الأولى بحسب الترتيب الزمني للمسرحيات التي تُستخدم فيها كلمة «حُلم» بمعنى رؤية بديلة للواقع هي حينما قال فالانتاين — أحد أبطال مسرحية «سَيِّدان من فيرونا» (التي يُعتقَد أنها كُتِبَت بين عامي ١٥٩٢ و١٥٩٣) — في حديث جانبي لنفسه: «ما أشبه ما أرى وأسمع بالحلم!/فليمنحني حبي بعض الصبر لأحتمل قليلًا» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، السطر ٢١٧٥).

جميع إشاراتي إلى أعمال شكسبير مأخوذة من موقع «الفهرس الأبجدي المفتوح لأعمال شكسبير» الذي يضم أعماله الكاملة، ويمكن الوصول إليه عبر الرابط: http://www.opensourceshakespeare.org. يبدأ ترقيم سطور المسرحيات على الفهرس من أول المسرحية، وليس حسب كل فصل ومشهد.

(٢) مثلما بالغَت فيرجينيا وولف (١٩٢٤) عندما قالت في عبارة أشير إليها في جملتي إن طبيعة الشخصية تغيرت عام ١٩١٠، لعلِّي أبالغ إذ أقول إن فكرة شكسبير بشأن اعتبار المسرحيات نماذج للعالم أتته فجأة عام ١٥٩٤، واقترح عليَّ باتريك هوجان أن شكسبير بلور فكرته تدريجيًّا.

ثمَّة استنتاج شائع أن شكسبير انضمَّ إلى فرقةٍ مسرحيةٍ جوالة ليتدرَّب على التمثيل، وأنه وصل مع هذه الفرقة إلى لندن في أواخر ثمانينيات القرن السادس عشر، وكانت

باكورة أعماله — التي ربما يكون ألَّفها بالتعاون مع كاتب آخر حوالي عام ١٥٩٠ — هي مسرحياته التاريخية الثلاث «هنري السادس»، ولاقت نصيبها من النجاح. وقد شرع الناقد ستيفن جرينبلات (٢٠٠٤) في الربط بين ما نعلمه من حياة الكاتب الكبير والمعارف الأكاديمية الضخمة المتعلِّقة بأعماله لدراسة العوامل التي ميَّزت فترة تدَرُّبه على الكتابة خلال السنوات السابقة لعام ١٥٩٤. ويبدو أن تدرُّب شكسبير على التمثيل في شبابه قد أثار انتباهه إلى أطياف الإمكانيات الكامنة في فكرة أنه بإمكان الممثِّل على خشبة المسرح التخلِّي عن ذاته الحقيقية، وأن يُصبح شخصًا آخر متميزًا (شخصية).

(٣) تبدو بعض مسرحيات شكسبير الأولى مختلفة تمامًا عما تلاها من مسرحيات، ورغم أن أعمال شكسبير تُعَد «صالحة لكل الأزمنة»، فمسرحيةٌ مثل «ترويض الشرسة» يُنظَر إليها الآن باعتبارها مسرحية متحيزة ضد المرأة، ويُنظر إلى «تيتوس أندرونيكوس» باعتبارها مسرحية رعب.

(٤) يتحدَّث بوتوم في مسرحية «حلم ليلة صيف» عن العالم البديل الذي تحوَّل فيه إلى حمار، ثم وقعت في غرامه تيتانيا: «لقد رأيتُ حلمًا بالغ الروعة! لقد رأيتُ حلمًا لا يستطيع عقل الإنسان أن يصفه أو يحكيه! حمارٌ مَن يُحاول وصف هذا الحُلم!» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٧٦٧). [ترجمة محمد عناني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٤٩.]

(٥) وصف بول ريكور (١٩٧٧) القصص الخيالية والاستعارة بأنهما نموذجان من أجل إعادة وصف العالم.

(٦) الوزن الشعري المستخدَم عادةً في الإنجليزية في الحياة اليومية هو الوزن التروكي، ويأتي النَّبر فيه في أول أغلب الكلمات المكوَّنة من أكثر من مقطع، فنجد مثلًا أن كلمة قهوة تُنطَق في الإنجليزية coff-ee مقارنةً بمقابلها الفرنسي caf-é، ونجد شكسبير حريصًا في السونيت التي يستهلُّ بها مسرحية «روميو وجولييت» على ترتيب أغلب الكلمات المكوَّنة من مقطعين في القصيدة بحيث يقع النبر في مكانه المعتاد، ولكن في السطر الثامن، يعكس نمط النبر التروكي النمطي في اللغة الإنجليزية في كلمة bury؛ إذ استدعى وزن البيت أن يأتي النبر فيها على المقطع الثاني (بعكس المألوف).

ومن المرجح، كما يرى ستيفن جرينبلات (١٩٨٠)، أن يكون شكسبير تعلَّم الإمكانيات الكامنة في الشِّعر الأيامبي من مشاهدته مسرحية كريستوفر مارلو «تامبرلين» لدى وصوله إلى لندن (١٥٨٧).

إن هذا الاختلاف الذي يُميِّز الوزن الأيامبي عن اللغة الإنجليزية المعتادة يُحدِث تأثيرًا يسميه فيكتور شكلوفسكي (١٩١٧) التغريب؛ أي إضفاء الغرابة على اللغة (أناقش التغريب باستفاضة في الفصل الثالث).

(٧) يصف فرانك كيرمود (٢٠٠٠) استخدام شكسبير لكلٍّ من «الظل» و«الجوهر»؛ حيث يستخدم شكسبير في مسرحية «دقة بدقة» المعنى السائد في العصر الإليزابيثي للظل، وهو انعكاس الصور في المرآة، قائلًا: «نفسه الزجاجية، مثل القرد الغاضب» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطر ٨٧٥)، قاصدًا بها الشخصية الظاهرة المرئية. ويحتمل مفهوم المرآة كذلك معنى ما يمكننا به رؤية أنفسنا.

(٨) كثيرًا ما يُقال إن الشعر الغنائي يختلف تمامًا عن القصص الخيالية النثرية، ولكن، كما بيَّن باتريك هوجان (٢٠٠٣)، يمكن اعتبار أن القصيدة الغنائية، كقصيدة السونيت على سبيل المثال، تُصَوِّر نقطة تحوُّل تصويرًا سرديًّا، في القلب منه عاطفة تُسقَط على لوحة استعارية؛ حيث يمكن استكشافها بإمعان، ولهذا سأتعامل مع القصائد الغنائية الشبيهة بالسونيت رقم ٢٧ لشكسبير باعتبارها قصة خيالية.

يمكن أن تجسد نقاط التحول في السونيت الفكرة التي أسماها أرسطو في كتابه «فن الشعر» «التحوُّل» وهو: «انقلاب الفعل إلى ضدِّه ... تبعًا للاحتمال أو للضرورة» (ص٣٥–٣٦). وهذا التحوُّل يمكن أن يكون تغيُّرًا في الظروف، أو الفهم، أو الشخصية إلى حال أخرى مخالفة تمامًا للحال الأولى.

افترض بيل بنزون (٢٠٠٦) أن أعمال الأدب لها بِنْيات يُحتمَل أن تكون مشتركة بين جميع القراء، وربما تستدعي إلى الذهن كذلك أنماط نشاط الدماغ وتشبهها. وفي نقاش معه حول هذا الموضوع، افترضتُ أن بنية السونيت تتكون من: ٨ أبيات + ٤ أبيات + بيتين. وليس هذا نمطًا منهجيًّا على نحو مثير للاهتمام فقط، ولكنه يتناسب وكلًّا من السرد والتعبير أيضًا. يضمُّ الأوكتاف عرضًا تفصيليًّا للموضوع (وهو طويل بما يكفي لتحقيق هذا الغرض)، ويليه التحوُّل (نصف عدد أبيات الأوكتاف؛ لأن العرض التفصيلي أرسى النقاط الأساسية)، ثم الخاتمة (نصف عدد أبيات التحوُّل، لأنها تقدم تجريدًا أو تعميمًا).

(٩) هيلين فيندلر (١٩٩٧) هي صاحبة فكرة أن كلمة «شغوفًا» في السونيت رقم ٢٧ تُخفي وراءها معنى «الغيرة». ولا يفوتني أن أشير إلى الأهمية البالغة لتعليقها على «سونيتات» شكسبير.

(١٠) نقاط التحوُّل مهمَّة في القصص الخيالية، والقصة القصيرة الحديثة تضمُّ هي أيضًا مفهوم نقطة التحوُّل، وقد افترض فرانك أوكونور (١٩٦٣) أن القصة القصيرة الحديثة (في مقابل الحكايات وقصص العجائب الطويلة) لم تظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر من خلال أعمال كُتَّاب مثل نيكولاي جوجول وإيفان تورجينيف.

(١١) كان أرسطو هو من طرح في كتابه «فن الشعر» فكرة أن القصة الخيالية تتناول ما يُحتمل حدوثه لنا نحن البشر، وليس مجرد ما حدث بالفعل.

(١٢) يقول جيروم برونر (١٩٨٦) في مقدمته المميَّزة عن علم نفس القصص الخيالية: «لا نعرف سوى القليل القيِّم عن العملية النفسية المرتبطة بدور القارئ في النص»، إلى جانب ما نعرفه عن دور الكاتب في النص، وفي هذا الكتاب يوضِّح برونر أن السرد يمثل شكلًا مميَّزًا من التفكير والشعور في التعامل مع النيات الإنسانية وتقلباتها.

كذلك يُعَد كتاب ريتشارد جيريج (١٩٩٣) من الكتب المهمَّة التي تناولت علم نفس القصص الخيالية، وفيه يُقدِّم فكرة لعلَّها لا تختلف كثيرًا عن فكرة الحُلم التي أركِّز عليها في هذا الكتاب، ولكنه يستخدم مصطلحًا آخر هو «الانتقال»، ويشرح فكرته قائلًا إن السرد ينقلنا إلى عالم سردي قد يستغرقنا، وبنقلنا على هذا النحو نشهد فيه أحوالًا مميَّزة من الانتباه والخيال والعاطفة، ونسافر في السرد بعيدًا عن عالمنا التقليدي مسافةً ما، ونترك خلفنا بعضًا من سماته، وقد نتفاجأ عند عودتنا بأن الرحلة قد غيَّرتنا. وسوف أناقش فكرة جيريج بتفصيل أكبر في الفصل السابع.

(١٣) بعد سنوات من كتابة هنري جيمس مقاله «فن القصص الخيالي» (١٨٨٤) الذي قرَّر فيه أن الروايات تُعدُّ انطباعًا مباشرًا عن الحياة، صار رأيه أكثر اتفاقًا مع رأي روبرت لويس ستيفنسون، وكتب الآتي: «تتَّسم الحياة بالشمول والاختلاط، ويتَّسم الفن بالتمييز والانتقاء ... الحياة تفتقر تمامًا إلى أي إحساس بالموضوع، ولا تَبْرَع إلا في التبديد المبهر، وهذا من حسن حظنا، ومن ثَمَّ تبرز الفرصة لاقتصاد الفن الرفيع، الذي يُنقذ ويوفِّر ويكنِز و«يدَّخِر» ويستثمر ويعيد الاستثمار لثمار النَّصَب هذه في «أعمال» مفيدة رائعة، فيُعوِّضنا بأفخر أنواع الدخول التي تُشبِع ميلنا الفطري الشديد للإسراف» (جيمس ١٩٠٧).

(١٤) أتناول فكرة سيجموند فرويد (١٩٠٨) التي تعتبر القَصص الخيالي مقتبسًا من أحلام اليقظة في الفصل الثاني من الكتاب، أما فيما يتعلق باستجابة القارئ، فقد صارت المفاهيم المرتبطة بالتحليل النفسي للأحلام والخيال الجامح (الفانتازيا) مؤثِّرة

للغاية؛ انظر — على سبيل المثال — مؤلَّفات نورمان هولاند الراقية عامي ١٩٦٨ و١٩٧٥. وقد اكتسبت هذه الأفكار، فضلًا عن ذلك، مكانةً في التحليل النقدي للأفلام، وانظر مثلًا أعمال كريستيان مِتز (١٩٨٢). أقبلُ بعض هذه الأفكار، إلا أن منهجي النفسي يقوم بدرجة كبيرة على النظريات والأدلة الخاصة بعلم النفس المعرفي وبعلم الأعصاب.

(١٥) مسرحية «حلم ليلة صيف»، هي أيضًا، تضمُّ مسرحية داخل مسرحية، نموذجًا داخل نموذج.

(١٦) يسعنا القول، على ما أظنُّ، أن عنصرَي تقليد العالم ومحاكاة العالم الخاصَّيْن بمفهوم «المحاكاة» في مسرحيات شكسبير وشعره يقابلان، على التوالي، عنصرَي الظل والجوهر. وقد عبَّر توني ناتول (١٩٨٣) عن ذلك تعبيرًا مرْضيًا بقوله إن أحد إنجازات شكسبير قدرته على تمثيل عالَم الباطن من خلال تقليده.

(١٧) أستعين هنا بفكرة «إضفاء الغرابة» التي تُتيح للقارئ أو المستمع رؤية الأشياء بوضوح، وصاحبها هو فيكتور شكلوفسكي (١٩١٧)، وأناقشها بتفصيل أدقَّ في الفصل الثالث.

(١٨) قبل سنوات عدة، اجتمع أعضاء من مجموعة ليجرينبيرج البحثية (وهو باحث مخضرم معنيٌّ بدور المشاعر في العلاج النفسي)، وأعضاء من مجموعتي البحثية المعنية بعلم نفس القَصص الخيالي في سلسلة من اللقاءات لمشاهدة تسجيلات فيديو من جلسات للعلاج النفسي ومناقشتها، في محاولة لاستكشاف القيمة المحتملة للتحليل السردي. وأتذكَّر أن إحدى العميلات كانت غاضبةً من أحد والِدَيْها، كانت غاضبةً، غاضبةً، غاضبةً طوال جلسات عديدة، ثم غاضبة، غاضبة، غاضبة — ممتلئة لومًا — حتى غلبها الحزن في إحدى الجلسات، حينما أدركت دورها هي نفسها في الأمور التي أشعلت كل ذلك الغضب داخلها.

(١٩) يشير روبرت فايمان (١٩٨٥) إلى أن مسرحية «هاملت» تمكن قراءتها على الأغلب كما لو أنها أطروحة حول «المحاكاة» المسرحية، يقدِّم فيها الجميع عروضًا، ويلعبون دور المشاهدين لعروض الآخرين، وهكذا يحضر الشبح بأسلوب درامي من عالم آخر، فيتنبه الجميع، ويتصرَّف كلوديوس كما لو كان الخليفة الشرعي للملك الراحل هاملت، وهاملت يتصرف كما لو كان مجنونًا، وبولونيوس يُدبِّر لتكليف أطراف أخرى بمراقبة هاملت كما لو كانوا مشاهدين، أما المسرحية داخل المسرحية فهي، كما أرادها هاملت، تعرض الحقيقة التي عتَّم عليها كلوديوس بضلالاته ليتثبَّت هاملت من حقيقة كلوديوس علنًا، ويُعَرِّيه أمام نفسه في مرآة المسرحية.

وفي مسرحية «كما تشاء» يُبرز شكسبير طبيعة المسرح القائمة على صنع النموذج، بتغيير المشهد من البلاط إلى عالم موازٍ هو غابة آردِن، وهكذا يوجد داخل النموذج (الذي هو المسرحية نفسها) عالَم نموذجي آخر مدمج (غابة آردِن) تستطيع فيه روزاليند، وهي متنكِّرة في ثياب رجل، الحديث إلى الرجل الذي تحبه عن الحب بأسلوب عادةً ما ترفضه الأعراف. وفي مسرحية «عطيل» تُطرَح الفكرة في إطار الشر الاجتماعي الكامن الذي تحمله، ويُكرِّر شكسبير تقديم النموذج من خلال نقل الأحداث من فينيسيا إلى قبرص، ويمكن اعتبار ما يحدث في قبرص نوعًا مختلفًا من المسرحية داخل مسرحية، يندفع فيها عطيل لتصديق خيانة ديدمونة له بتلقينٍ من إياجو الذي يُحركه كما يحرك المخرجُ الممثل.

(٢٠) رأى البعض حديث بروسبيرو الذي يتضمَّن العبارة التي تُمثل عنوان هذا الكتاب باعتباره نوعًا من أنواع الاعتذار عن الاستعمار الأوروبِّي. يقول في معرض حديثه: «… والأرض العظيمة نفسها، /وكل ما تحمله، مصيرهم إلى الانحلال.» لكنَّ عالم الاستعمار لم ينحلَّ، وكان لا بد من إطاحته، ولا يزال الكثير من تبعاته الجسيمة باقيًا.

(٢١) كتب المؤرخ الأدبي الألماني، أوجوست فيلهِلم شليجِل (١٨٤٩) هذا: «إن الخيال المسرحي، وكذلك الشعري بأنواعه كافة، نوع من أحلام الصحو التي نستسلم لها بمحض إرادتنا» (ص٢٤٦). واستعانت بالفكرة أيضًا جورج إليوت، الكاتبة التي أَعُدُّها أعظمَ الروائيين الإنجليز؛ إذ نقرأ في واحدة من الفقرات الشهيرة في بداية الفصل العشرين من رواية «ميدل مارش» — التي نرى فيها دوروثيا، محفوفة بصور متتابعة لروما، حيث تقضي شهر العسل، وهي تبكي في حيرة من أمر زواجها من السيد كازابون الفظ — ما يأتي: «ولكن هذا التَّشَظِّي المذهل [للصور] ضاعَفَ من الغرابة التي تُشبه الأحلام التي كانت تستشعرها في بداية حياتها الزوجية.»

(٢٢) من أمثلة الرمزية الممتدة المعبِّرة عن الرمزية الدينية والأخلاقية قصيدة «ملكة الجن»، وهي قصيدة طويلة كتبها إدموند سبنسر (١٥٩٦) عن الفضائل، تبدأ بالقداسة، وفيها يذبح القديسُ جون التنينَ. ومن الكلمات المستخدَمة في إنجيل الملك جيمس للتعبير عن الرمزية كلمة «مَثَل»، ويقتبس جون بَنْيان (١٦٧٨) آية «مَثَّلْتُ أَمْثَالًا» (هُوشَع، الإصحاح الثاني عشر، ١٠) في تقديمه لكتابه «رحلة الحاج»؛ كلمات قليلة في بداياته التي نقرأ فيها: «وعندما نمتُ رأيت حُلمًا … رأيت رجلًا يرتدي أسمالًا … وفي يده كتاب، وعلى عاتقه حِمْل ضخم.»

(٢٣) سبق لي أن استخدمتُ فكرة المحاكاة في كتابي «الخطط المحْكمة» عام ١٩٩٢، وكما شرحت فيه، اقترح الفكرة عليَّ سايمون جارود الذي قرأ مسوَّدة أحد فصول الكتاب، ولحظ معاناتي فيه من أجل شرح القَصص الخيالي باستخدام ألفاظ مثل التصوير؛ قال جارود: «لِمَ لا تستخدم كلمة محاكاة؟» وعرفت في لحظتها أن هذه هي الكلمة التي أحتاج إليها، وكنتُ ممتنًّا لذلك. كانت فكرة المحاكاة من وجهة نظر عالِم نفس معرفي نشأ في عصر الذكاء الاصطناعي فكرة ملائمة، ولكني لم أكن ربطتها في ذلك الوقت بفكرة المحاكاة في نظرية العقل. أصبَحَت المحاكاة، في إطار نظرية العقل، كما استخدمها بول هاريس (٢٠٠٠) على سبيل المثال، مؤثِّرةً، وكانت المحاكاة بهذا المعنى، كأنها أُخِذت. ولهذا السبب اقتُرح عليَّ أثناء خطاب ألقيتُه أن أستخدم فكرة المضاهاة، لكن مفهوم المضاهاة أيضًا أخذه بالفعل يوزيب كول ومايكل تومازيلُّو (١٩٩٥) بوصفه أسلوبًا للتعلُّم من خلال نوع من التقليد، ولم تكن فكرتهما (بناء فعل على عتاد مختلف عن العتاد الأصلي) تُعبِّر عن مقصدي، ولهذا سألتزم بمفهوم المحاكاة.

فضلًا عن ذلك، يرتبط مفهوم المحاكاة، كما أستخدمه، باستخدام ألفين جولدمان له في إطار فلسفة العقل، ولورنس بارسالو في علم النفس المعرفي (٢٠٠٨)، ورولف زفان في فهم القصص (٢٠٠٨).

(٢٤) تتشابه مقاربتي لقراءة القَصص الخيالي ومشاهدته باعتبارهما أداءً تمثيليًّا مع مقاربة كلٍّ من فولفجانج إيزا (١٩٧٤) ونورمان هولاند (١٩٧٥)، على الرغم من تأسيسها على اعتبارات مختلفة.

(٢٥) لا شك أن بعض صور الفن لها بُعدٌ سياسي، ويمكن اعتبار أن الفن، إجمالًا، يُجسِّد فكرة سياسية بالمعنى العام، تتمثَّل في فهم ماهية الإنسانية، ومع ذلك يوجد فرق بين الفن (بطبيعته الاستكشافية، والمساحة التي يمنحها للقارئ أو المشاهد لتكوين خبرته الخاصة) وبين الدعاية (التي تسعى لتوجيه عقل القارئ أو المشاهد نحو غاية محددة مسبقًا).

(٢٦) أجرت ليزا عزيز زاده وآخرون (٢٠٠٦) التجارب التي لحظ فيها المشاركون عبارات تتعلق بحركات القدم أو اليد أو الفم أو قرءوها أثناء التسجيل بالرنين المغناطيسي الوظيفي.

(٢٧) أجرى جيوفاني بوتشينو وآخرون (٢٠٠٥) العمل المتعلق باستخدام التحفيز المغناطيسي عبر الجمجمة.

(٢٨) رصد آرثر جلينبيرج وآخرون (٢٠٠٨) نشاطًا في المناطق ما قبل الحركية في الدماغ حينما قرأ الناس عبارات عن النقل المادي لشيء ما بعيدًا عن الشخص، مثل «أنت تُناول ماركو الأوراق»، وكذلك عن النقل التجريدي مثل «أنت تفوِّض المسئوليات إلى آنا». ولم تحدُث هذه الآثار عندما كانت النقلات موجهة نحو الموضوع.

(٢٩) تشمل مناطق الشبكة المركزية المساحات الوسطى بين الفص الأمامي الجبهي والفص الصدغي والفص الجداري والتقاطع الصدغي الجداري، وكذلك أجزاء من القشرة الأمامية الجبهية الجدارية والقشرة الصدغية والقشرة القذالية. انظر، على سبيل المثال، أعمال ريموند مار (٢٠١١)، وجنيفر سامرفيلد ودميس هاسابيس وإلينور ماجواير (٢٠١٠).

الفصل الثاني: المساحة البينية

(١) تستخدم اللغة الإنجليزية كلمة Play للإشارة إلى لعب الأطفال وإلى المسرحية التي تؤدَّى في المسرح. علاوةً على ذلك، ترجع أصول القَصص الخيالي في إنجلترا، الذي بلغ أوْجه في مسرحيات شكسبير، إلى المسرحيات التي كانت تُقدَّم على العربات المتنقلة في المدن الإنجليزية خلال العصور الوسطى، برعاية الطوائف الحِرفية المختلفة، واعتمدت في موضوعاتها على مصادر إنجيلية وشَعبية.

(٢) أستخدم في الاقتباس المنقول من كتاب «فن الشعر» لأرسطو حول أصول «المحاكاة» في مرحلة الطفولة اللفظ اليوناني الأصلي الذي استخدمه أرسطو وهو mimesis، كما يرد أربع مرات في هذه الأسطر، وقد ترجَم جيرالد إيلس الكلمة في هذه المرات الأربع إلى الإنجليزية بالترتيب، كالآتي: imitating وimitative وimitation وimitation، ولكنَّنا إن أردنا التنبُّه إلى المعنى المزدوج لكلمة mimesis فسنجد أن هذا الأسلوب الذي اتبعه إيلس وغيره من المترجمين في التعامل مع المصطلح يُقلِّص النص. وهذا تأثير منهجيٌّ يمتد بطول نصِّ كتاب «فن الشعر» بأسره، وهو مكرَّر في جميع الترجمات الإنجليزية التي طالعْتُها للكتاب.

(٣) أثبتت إميلي وايمان وآخرون (٢٠٠٩) أن الأطفال في سن الثالثة يستطيعون حفظ الهوية التمثيلية لشيء ما، مثل تمييز كتلة بلاستيكية طويلة صفراء باعتبارها فرشاة أسنان في سيناريو تمثيلي معين، والفصل بين ذلك وبين استخدام هذا الشيء نفسه في سيناريو تمثيلي مختلف باعتباره ملعقة.

(٤) أصبح يُنظَر للأفلام — انطلاقًا من منطق مشابه لذاك الذي ناقشه سيجموند فرويد في بحثه الصادر عام ١٩٠٨ حول الكتابة الإبداعية وأحلام اليقظة — اليوم بوصفها أحلامًا مترابطة على نحو أكثر منطقية من أحلام النوم، وتحقِّق العديد من وظائف أحلام اليقظة، ولكن من خلال أسلوبها الممتع؛ انظر مثلًا: نورمان هولاند (١٩٦٨) و(٢٠٠٩).

(٥) اقترح دينيس داتن مؤخرًا (٢٠٠٩) أن الفن يُعَد من سبل التكيُّف التَّطَوُّري؛ حيث يرى أن اكتساب المهارات والإبداع والتخصيص وتخيُّل عوالم مزعومة، تمثل جميعًا جانبًا من القيمة التكيُّفية للفن التي ساهمت في أهلية أسلافنا للبقاء. ويقول داتن إن القدرة على تخيُّل أوضاع غير موجودة كانت ذات أهمية بالغة للبشرية، ويستنبط من خلال الهندسة العكسية أن الحكايات توفر ثلاث مَيْزات مهمة هي: خبرات قيِّمة دون مخاطر، ومصادر للمعلومات التعليمية، واستكشاف وجهات نظر الآخرين.

(٦) يُعتَقَد أن الزواحف — وهي طائفة من الحيوانات التي تنحدر منها الثدييَّات، ولكنها ليست اجتماعية للغاية في حدِّ ذاتها — لا تلعب على الإطلاق. وقد بيَّنت جوليا فيتين وديتمار توت (٢٠٠٥) وجود توافُق كبير بين الضحك لدى البشر وأصوات اللعب لدى قرود المكَّاك والشمبانزي أثناء اللعب الخشن والدغدغة. كذلك فقد وصف ياك بانكسِب (٢٠٠٥) كيف يبدأ الضحك لدى الأطفال الرُّضَّع طبيعيًّا، ويتواصل عندما يلعب الأطفال ألعابًا كالملاحقة التي يفوق فيها ضحك الطفل الملاحَق ضحك الطفل الذي يلاحقه. ويقول بانكسِب إن الفئران تُصدِر أصوات سقسقة أثناء لعبها، وإنها، حين يدغدغها شخص ما بحيث تُصدر هذه الأصوات، ترتبط بهذا الشخص تحديدًا. وكشف عن أن الأنظمة الدماغية التي تنشط تحت قشرة الدماغ أثناء سقسقة الفئران في اللعب هي نفسها التي تنشط لدى البشر عندما يضحكون، وقد أظهرت أبحاث بانكسِب أن اللعب الاجتماعي هو النموذج الأمثل للاستمتاع.

(٧) بيتر سميث (٢٠٠٥) هو صاحب تصنيف اللعب إلى ثلاثة أنواع، ويتضمن اللعب الرمزي أيضًا لعبًا يشتمل على الأدوار، وهو ما أتناوله في قسم لاحق.

(٨) كشف ياك بانكسِب (١٩٩٨) كذلك أن المنطقة الدماغية المسئولة عن اللعب لدى الحيوانات تختلف عن المنطقة المسئولة عن الاستكشاف، ولكني أرى أننا يجب أن نفترض أن اللعب والاستكشاف عند البشر يصبحان مرتبطين بسهولة.

(٩) أوضح جوردان بيترسون (١٩٩٩) أن القصص الأسطورية عادةً ما تهتمُّ بالتوازن بين المعلوم (الذي نجيد مهارات التعامل معه) والمجهول (وما يحمله من تهديدات وفرص)، وعلى الرغم من أن أي مجتمع يعتمد في الأساس على مهاراته وممارساته الحالية، فالمسألة الأعقد المتعلقة بكيفية تكوُّن المجتمعات وتطوُّرها عمومًا يبدو أنها تعتمد على قدرتنا على اللعب والاستكشاف، ومن ذلك قدرتنا على تأليف الحكايات واستيعابها، ولهذا فالبطل — وهو الشخصية القادرة على التصرف باعتبارها نموذجًا، وتجدها مكرَّرة في قصص العالم كله (مثل بوذا أو هرقل) — هو فرد من المجتمع متخيَّل من خلال القصص الخيالي، موجود منذ أزمنة تسبق التاريخ الحي للبشرية، وهو يجمع في شخصيته مزيجًا من الممارسات المختَرَعة التي تشمل (بصفة متكرِّرة) ممارسة الاختراع الاستكشافي. إن القدرة البشرية على تكوين المجتمعات، كلٌّ حسب ثقافته، تعتمد على «المحاكاة» بمعناها الأكثر شيوعًا المتمثِّل في التقليد (الذي قد يشمل اتِّباع التعليمات)؛ فالتقليد يحدث في اللعب، وفي نسج المعتقدات والمهارات التي هي أعصاب أي مجتمع وأوتاره، وكذلك في ممارسات الاستكشاف، ومن بينها الفن.

(١٠) من المقالات المهمة حول اللعب التمثيلي وعلاقته بنظرية العقل مقال ألان ليزلي (١٩٨٧).

(١١) من الكتب المؤثرة حول فلسفة الفنون كتاب كِندال والتون (١٩٩٠) الذي يقول فيه إن القَصص الخيالي خيالي؛ حيث يرى والتون أن المشاعر التي نعيشها أثناء تأثُّرنا العاطفي الناتج من قراءة رواية أو مشاهدة فيلم في سينما هي مشاعر مزعومة من النوع الذي يشعر به الأطفال أثناء لعبهم. وهكذا، عندما نشاهد فيلم رعب في سينما ونشعر بالخوف، فإن هذا الخوف ليس خوفًا حقيقيًّا؛ لأنه لو كان حقيقيًّا لهَرَبْنا إلى خارج دار العرض؛ لأن الخوف الحقيقي يكون له أثر على أرض الواقع، وهو الرغبة الملحة في الهرب، ولكن ما يحدث أننا نبقى في مقاعدنا. ويقول والتون عمومًا إن المشاعر التي تنتابنا عند متابعة قصة خيالية ليست مزعومة وحسب، ولكنها لا تكون إلا مزعومة.

أساء والتون فهم المسألة في رأيي؛ فالثقافة (ومنها اللغة والعلم والفنون) والتجريد كلاهما ينشآن من منظور التطور من اللعب ومن التخيُّل كما افترض هاريس (٢٠٠٠). ويطرح والتون نظرية مخالفة لمنظور التطوُّر؛ بحيث إن الفن عند البالغين، بدلًا من اعتباره مجموعة من التجريدات التي تزداد ترابطًا وقوة، يُعَدُّ من وجهة نظره نكوصًا إلى حالة طفولية مفترَضة. كما يبدو أنه قد اتخذ موقفًا مضادًّا للمنظور التجريدي؛

إذ يُعرِّف المشاعر بأنها تؤدي إلى نتيجة سلوكية من نوع ما، ثم يتعامل مع تعريفه هذا على المستوى الحَرْفي ويقول: «لا يمكن أن أكون قد شعرت بالخوف من فيلم الرعب؛ لأنني لم أفر هاربًا من دار العرض.»

مقولة والتون نسخة من وجهة نظر ازدواجية قديمة (تجمع ما بين الانجذاب والازدراء) تجاه الشِّعر، عبَّر عنها أفلاطون في الكتابَيْن الثاني والثالث والكتاب العاشر من «الجمهورية»، حين ساق أول مجموعة نقاشات مطوَّلة حول مفهوم «المحاكاة»، قال فيها إننا ينبغي أن نُذكِّر أنفسنا بأن الشعر ذو طبيعة «طفولية» (٦٠٨أ)، وعلى الرغم من أن هذا هو جوهر ما عبَّر عنه والتون فيما بعدُ، فالغريب أنه لم يأتِ على ذكر أفلاطون، ولا فرويد (١٩٠٨) الذي كان يرى هو أيضًا أن القصص الخيالية بها ملامح نكوص إلى لعب الطفولة.

(١٢) يشمل محو الأمية دون شك تعلُّم القراءة، ووفقًا لستانيسلاس دوان (٢٠٠٩) يشمل هذا بدوره آليات عصبية متكيفة للتعرف على خصائص معينة في العالَم الطبيعي مثل الحَوافِّ والأركان، يُستعان بها للتعرف على الحروف والمقاطع، ومن ثَمَّ الكلمات. وهكذا، وبسبب هذه العملية التي تجري لتمييز الكلمات، فإن القراءة تتضمن تكوين شبكات دماغية تتصل بعمليات منفصلة مسئولة عن التعرف على الأصوات وتمييز المعاني.

(١٣) طَرَحْتُ أنا وديفيد أولسون (٢٠١٠) تفسيرًا آخر مشابهًا للتفسيرات التي اقترحها بول هاريس (٢٠٠٠)، وفيه نقول إن السؤال الذي طرحه ألكسندر لوريا عن لَون الدببة في نوفايا زيمليا كان من النوع السردي، بينما كانت الإجابة المتوقَّعة له من النوع المنطقي. والناس عمومًا يألَفون الأسلوب السردي، لكنهم بحاجة إلى التعليم لاكتساب الأسلوب المنطقي الذي يتمكَّن المرء من خلاله من معالجة الاحتمالات بناءً على محض كلمات.

(١٤) لا ضير، بالطبع، في العيش في المكان والزمان الحاليَّين، بل يعتبر البعض أن هذا هو الوضع المثالي؛ يقول دانييل إفريت (٢٠٠٥) إن شعب البيراها في غابات الأمازون يعيش حياته كلها بهذه الطريقة. واكتَشف بيتر جوردون (٢٠٠٤) أن نظام الأعداد لديهم يقتصر ببساطة على: واحد، اثنين، كثير. وأن مهارات تأليف الحكايات لديهم غير متطوِّرة، ولكن توجد حاجة للتفكير التجريدي للتعامل مع العالم الحديث، ومن ذلك المهارات الحسابية والقصصية.

(١٥) رأى أناس كثيرون أن الإبداع الأدبي يُتيح لنا عيش تجارب متعددة بترتيب سريع، وقد اقتبس لين هانت (٢٠٠٧) ما كتبه دِني ديدرو حين قال: «خُضْتُ في غضون

سويعات قليلة عددًا هائلًا من المواقف، لا تكاد تسعها أطول الحيوات بكل سِنِيها» (ص٥٥–٥٦) إثر قراءته رواية لصامويل ريتشاردسون.

(١٦) أشار رومان جيكوبسون (١٩٥٦) إلى أنه عند تأثير تلف المخ على الكلام فإن هذا التأثير عادةً ما ينال من وظيفة الاختيار أو من وظيفة التركيب، ولكن يندر أن يُصيب الاثنتين معًا؛ فالشخص المصاب بتلفٍ في جزء معيَّن من الدماغ يخطئ في اختيار الكلمات، بينما يخطئ الشخص المصاب في جزء مختلف من الدماغ في تركيب الكلمات وتأليف ما يتلاءَم منها مع الآخر. ويقول جيكوبسون إن أحد الاختبارات التي أحيانًا ما يخضع لها الأطفال تُظهر نتائج مماثلة؛ إذ تستطيع سؤال طفل: بِمَ تفكر عندما تسمع كلمة «كوخ»؟ وستجد أن أحد أنواع الإجابات يعتمد على الاختيار (الوظيفة الاستعارية)؛ فقد يقول الطفل (بحسب جيكوبسون) «كابينة» أو «قصر»، بينما في النوع الآخر من الإجابات المعتمد على التركيب (أو على الوظيفة المجازية) قد يذكر الطفل خصائص معيَّنة ترتبط بالكوخ؛ مثل «سقف القش» أو «الفقر».

(١٧) أخبرني ديفيد لودج في حوار جمعنا أنه عندما قرأ الفقرة التي وصف فيها رومان جيكوبسون (١٩٥٦) قطبَي الاستعارة والمجاز، كان الأمر من وجهة نظره بمثابة كشف جديد، وفي عام ١٩٧٧ ألَّف كتابًا أكاديميًّا بيَّن فيه الفرق بينهما، كما اعتمد في روايته «عمل جيد» (١٩٨٨) عليهما؛ حيث شبَّه الجامعة بمصنعٍ على المستوى الاستعاري، وقدَّم، على المستوى المجازي، تجاورًا — متقاربًا للغاية في بعض الأجزاء — بين المُحاضر في الجامعة ومالك المصنع. وسوف أناقش المزيد حول المجاز في الفصل الخامس.

(١٨) إذا شرح شخص ما، على سبيل المثال، طريقةَ عمل ماكينة الخياطة، فسوف يفهم المستمع ما يقول من خلال صنع نموذج عقليٍّ له، وربما تتضمَّن عملية إقامة هذا النموذج العقلي النظر إلى ماكينة خياطة، أو رسم مخططات بيانية، أو التفكير في تفسيرات مختلفة للشرح، أو مناقشته مع شخص آخر، إلى أن يشمل النموذج العقلي المبادئ المذكورة في الشرح، وقد عكفَت نيومي مياكي على دراسة هذه العملية (١٩٨٦).

(١٩) عندما يُركز أحدنا نظره على نقطة معينة على طول ذراعه فإن جهازه البصري لا يرى بوضوح عالٍ إلا تفاصيل رُقعة صغيرة لا تزيد على ضعف قُطْر ظفر إبهامه؛ حيث يركز حوالي ٥٠٪ من العصب البصري و٥٠٪ من القشرة البصرية على معالجة المعلومات الواردة عن طريق هذه الرقعة الصغيرة، أما بقية الأشياء جميعًا فتكون دقتها منخفضة للغاية. وهكذا فإن الرؤية عبارة عن عملية بناء نموذج لعالم من الأشياء المنظَّمة

في ثلاثة أبعاد، كوَّنه الجهاز البصري من تعاقُب مَشاهد ثابتة لرُقَع صغيرة ثنائية الأبعاد، وإذا طرأ فيما بين مثل هذه المشاهد الثابتة تغيير كبير على الحيِّز البصري في جانب واحد من نقطة تثبيت الرؤية، فإنه لا يُلحَظ.

(٢٠) كان لقراءة كتاب كينيث كريك (١٩٤٣) حول النماذج العقلية أثره المفاجئ في مساعدتي حين كنتُ طالبًا على فهم مغزى علم النفس الذي كنتُ أراه قبل ذلك خليطًا من الموضوعات غير المترابطة. لقد أصبحت نظرية النماذج العقلية أساسًا لأهم مقاربة حالية لفهم عملية التفكير، وهي مقاربة فيل جونسون-ليرد. ارجع إلى كتابَيْه عامي ١٩٨٣ و٢٠٠٧.

(٢١) أجرى دارِسُو علم النفس المعرفي من أمثال سام جلاكسبيرج (٢٠٠٣) أبحاثًا كثيرة حول كيفية عمل الاستعارات في اللغة.

(٢٢) في امتداد لعمل جورج ليكوف ومارك جونسون (١٩٨٠)، افترض ريموند جيبس (١٩٩٤) أن العمليات التي كانت تُعَدُّ فيما مضى بلاغية بحتة، مثل الاستعارة والمجاز، يتعدَّى دورها في حياتنا العقلية الزخرف. إنَّ وظائف العقل البشري نفسها، وطريقة عمله أثناء عمليات التفكير اليومية، وفي أكثر إنجازاته إثارةً للإعجاب؛ كلُّ ذلك تخيُّلي، ومن ثم فهو شاعري في أعماقه.

(٢٣) فنَّد باتريك هوجان (٢٠٠٢) نظرية ليكوف وجونسون المتعلِّقة بفهم المعنى من خلال الاستعارة، محتجًّا ببعض نقاط الضعف بها، وبيَّن مثلًا أن المقصود بعبارة «سيارة سميث بيضاء» إثارة مجموعة معانٍ مختلفة عن عبارة «المشتبه به أبيض»، ويقارِن مثاله هذا بمثال آخر طرحه جورج ليكوف ومارك تيرنر (١٩٨٩) عن جرَّاح يخرج من غرفة العمليات قائلًا: «لقد فقدنا المريض». إذا أردنا فهم هذه العبارة وفقًا لتحليلهما، ينبغي علينا إسقاط المعنى من المجال المصدري للفقدان على المجال المستهدَف المتعلِّق بما حدث داخل غرفة العمليات، غير أن المجال المصدري للفقدان لا يساعد على فهم المعنى المقصود على حدِّ قول هوجان؛ لأن أكثر المعاني التجريبية المرتبِطة بهذا المجال المصدري شيوعًا هي: فقدان غرض ما بسبب ضياعه أو سرقته، أو فقدان نقاط في لعبة، أو فقدان الطريق، أو فقدان شخص وسط الزحام، أو فقدان خمسة كيلوجرامات نتيجة اتِّباع حمية غذائية، ولكن لا يساعد أيٌّ من هذه المعاني في فهم ما حدث داخل غرفة العمليات؛ لأن ما حدث هو أن المريض فقَد حياته، والمتحدِّث هنا يقصد معنى بعينه (كما هو الحال في مثالَي السيارة البيضاء والمشتبه به الأبيض)، وينبغي على المستمِع البحث في معاني كلمة فقدان لمعرفة المعنى المقصود.

(٢٤) أجرت دراسة التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي التي تكشف عما إذا كانت عبارات مثل «عضَّ على جرحه» تُنشِّط المناطق المرتبطة بالعضِّ في الدماغ أم لا ليزا عزيز زاده وزملاؤها (٢٠٠٦). وتوصَّلَت ليزا عزيز زاده وأنطونيو دامازيو (٢٠٠٨) إلى أنه حالَما تكْتسِب أي استعارة دلالة تقليدية معيَّنة يتوقف تأثيرها على النظام الحركي للدماغ. والآن، سأحاول تأليف جملتين: «سوف أشد الرحال» وتعني «سوف أرحل»، وهي لا تستدعي نقل المعنى من مجال إلى آخر، فهي صورة مرتبطة بالتكلُّم، وليست صورة مرتبطة بالتفكير، ولا يُقصد بها أي شيء بخلاف المعنى الحرفي نفسه المقصود من عبارة «سوف أرحل»، ومن غير المنطقي أن يتوقع المرء عند سماع هذه العبارة حدوث تأثير على أيِّ منطقة دماغية تتعلق بشد الأشياء وجذبها، وإن كان يمكن توقُّع حدوث نشاط في المناطق الدماغية المرتبطة بمغادرة المكان، وعلى العكس من ذلك نجد عبارة مثل «سوف أهاجمه بكل ما أملك» تصلُح صورةً مرتبطة بالكلام وبالتفكير، وتستدعي إلى الأذهان معنى النزاع في كلتا الحالتين. وتوقُّعي أن يلحظ الباحثون، إذا ما اتَّبعوا الأساليب التي استخدمَتها ليزا عزيز زاده وزملاؤها لعقد المقارنة، أن قراءة هذه الجملة سوف تُحدِث أثرًا يشبه أثر مشاهدة مقطع فيديو لشخص يهاجم آخر جسديًّا.

(٢٥) أرجع جيرارد ستين (٢٠٠٨) اكتساب أي صورة للمعنى الاستعاري إلى نيَّة المتحدث أو الكاتب استخدامها بأسلوب استعاري (ويشمل هذا التشبيه الذي يقتضي نقل المعنى من مجال إلى آخر)، وقد وجد ستين وزملاؤه من خلال دراسة قواعد بيانات لنصوص مكتوبة ومُفرَّغَة هولندية وإنجليزية أنه حتى مع الاستناد إلى أشمل تعريفات الاستعارة، فلا يمكن تصنيف أكثر من ١٣٫٥٪ فقط من جميع وحدات اللغة ضمن الاستعارات. على الجانب الآخر فإن نسبة ٩٩٪ من كل الاستعارات المستخدَمَة في الخطاب الأكاديمي، والخطاب الإخباري، والقصص الخيالي، والمحادثات هي تقليدية؛ أي إنها تُعالَج عَقليًّا، وليس من خلال نقل المعنى من مجال إلى آخر، وإنما باعتبارها صنفًا مندَرِجًا في مجالٍ واحد للمعنى، وذلك مثلًا من خلال العمليات نفسها المتَّبَعة لتحديد المعنى، كتلك العمليات المستخدَمة مع المصطلحات غير الاستعارية (كما نبحث عن معاني الكلمات في قاموس عقلي). والمسألة هنا، على حد قول ستين، تتمثَّل في مدى نية الكاتب أو المتحدِّث دعوة قرائه أو مستمعيه للتنقل بين مجالات المعنى. وقد استعان ستين بالمثال الآتي في خطابٍ ألقاه في أحد المؤتمرات: إذا قال شخصٌ ما «يجب أن أدافع عن أطروحتي الأسبوع القادم» سيقول ليكوف وجونسون إن هذا تعبير مقتبَس من القتال، ولكن لا يوجد أي داعٍ

لاستدعاء هذه الدلالة؛ حيث إن كلمة «أدافع» هنا تعني ببساطة حضور اختبار شفهي والإجابة عن أسئلة فيه. وعلى العكس من ذلك، إذا قال شخص ما «كرة القدم حرب» ففي هذه العبارة تشبيه بلاغي موظَّف عن قصد، من شأنه إثارة عملية نقل المعنى بين مجالَي كرة القدم والقتال العنيف.

(٢٦) تشرح راخيل جيورا (٢٠٠٧) ما تسميه الرؤية الدلالية القياسية للاستعارة بأن أول ما يُنظَر فيه من المعنى هو التفسير الحرفي، وإذا ثبت أن هذا التفسير الحرفي غير ملائم، يحلُّ محله بديل بلاغيٌّ آخر، وهكذا تصير الاستعارة مادة لنوع خاص من المعالجة البديلة. وتوضح جيورا أن لهذا النمط من المعالجة انعكاسات عصبية؛ إذ يُعتَقَد أن المعاني الحرفية تُعالَج سريعًا في المناطق المسئولة عن اللغة في النِّصف الأيسر من الدماغ، بينما تُؤجَّل المعاني الاستعارية وتعالَج في النصف الأيمن من الدماغ، ثم تختتم قائلة: إن الاعتقاد المتمثل في أن الاستعارات تستلزم معالجة خاصة في النصف الأيمن من الدماغ غير مدعوم بالأدلة، وتطرح بدلًا منه مفهومًا يُفسِّر النتائج تفسيرًا أوضح، ويتعلق بغرابة العبارات والجمل، وينطبق على التعبيرات الحرفية والمجازية على حدٍّ سواء.

و«خلاصة الكلام» على حد قول جيورا هي:

> بعد تأمُّل النتائج المتعلِّقة بمعالجة الاستعارة ... يبدو من المعقول استنتاج أن الاستعارة في حدِّ ذاتها ليست فريدة، وأن الدماغ ليس حساسًا للتعبيرات الاستعارية أو الحرفية بالذات، بل إن حساسيته تتعلق بدرجة وضوح المعنى، وتباعُد العلاقات الدلالية، والنهايات المفتوحة، وشفافية معاني المحَفِّزات، ونية المتحدِّثين (بصرف النظر عن ملاءمة السياق). (ص١١٣)

(٢٧) النسخة الإنجليزية من «ملحمة جلجامش» التي أقتبِسُ منها هي ترجمة أندرو جورج (انظر قائمة المراجع)، ولكن ثمَّة نسخًا أخرى عديدة على الإنترنت، مثل: http://www.aina.org/books/eog/eog.pdf.

(٢٨) يفترض يوهان هاوزينجا (١٩٥٥) أن الثقافة نوع من اللعب ينمو مع تطوُّر لعب الطفولة، وافتَرضَ أن الثقافة ذات طبيعة تطوُّرية، وكذلك أن اللعب يزيد الإنسان تحضُّرًا، وهو يرى أن الشِّعر يقع في ملعب العقل، في عالَم يُقيمه العقل له، ويمكن اعتبار عمل إيرفينج جوفمان (١٩٦١) متابعة من حيث توقف هاوزينجا.

(٢٩) مكَّننا إيرفينج جوفمان (١٩٦١) بحكمة من النظر في العوالم الخيالية مثل عالم اللعب، كما بيَّن (١٩٥٩) أن العالم العادي يعتمد على أساليب تقديمنا لأنفسنا كما لو كُنَّا ممثِّلين على خشبة المسرح.

(٣٠) قدم إد تان (٢٠٠٨) رأيه عن أسباب الاستمتاع بالترفيه، ويرى هو أيضًا أن القصص الخيالية مؤسَّسة على اللعب.

(٣١) كتب لودفيج فيتجنشتاين (١٩٥٣) أنه لا يمكن للمرء أن يرسم خطًّا فاصلًا حول فكرة اللعبة، ويقول هذه الأنشطة متضمَّنة وتلك مستبعَدة. وتساءل فيتجنشتاين: «هل تستطيع تعيين الحد الفاصل؟» ثم أجاب: «لا.» (الفقرة ٦٨). ولكنَّنا على الرغم من ذلك نستطيع استخدام كلمة «لعبة» بنجاح. حقيقةُ أننا نستطيع استخدام كلمات لا يمكننا بالضرورة تعريفها مهمَّة، ولكن يمكن الاقتراب من معرفة ماهية الألعاب من خلال قراءة جوفمان (١٩٦١).

(٣٢) يُعَد وين بوث من المعلِّقين المحدَثين، وأحد المدافعين بقوة عن فكرة التعامل مع الشخصيات والمؤلِّفين باعتبارهم أصدقاء (١٩٨٨).

استقصت ويندي جاردنر وميجان نولز (٢٠٠٨) عن السبب الذي يجعل الناس يعتبرون الشخصيات التليفزيونية المفضَّلة أناسًا حقيقيين، واستقْصَت أيضًا كيف رأى الناس شخصيات البرامج ذاتها مألوفةً بالدرجة نفسها، ولكن ليست مفضَّلة. واتضح من الدراسة أن الشخصيات المفضلة كانت أكثر واقعية بالنسبة إلى المشاركين من أي شخصيات غير مفضَّلة، وبدا أن معنى الواقعية حُدِّد على أساس إعجاب المشاركين بالشخصيات. وفي دراسة ثانية، رأى المشاركون صورة لشخصيتهم المفضَّلة أو غير المفضَّلة، وطُلِب منهم أداء مهمة يُجيدونها أو مهمة جديدة لم يسبق لهم تأديتها. وعندما أدى المشاركون المهمة التي يجيدونها في وجود صورة شخصيتهم المفضلة كان أداؤهم أفضل مما حقَّقوه في وجود صورة شخصية غير مفضَّلة، وعلى العكس من ذلك، كان أداؤهم أسوأ في المهمة الجديدة، وهذه تحديدًا هي آثار ما يُطلَق عليه التيسير والتعويق الاجتماعيين اللذين أثبتهما دارسو علم النفس الاجتماعي مع الأشخاص الحقيقيين.

(٣٣) يقول سايمون بارون-كوهين وآخرون (٢٠٠١) إن التوحُّد ومتلازمة أسبرجر — اللذين لا يهتمُّ المصابون بهما بالآخر ولا يجيدون فهمه — يشملان كذلك العجز عن المشاركة الوجدانية، والافتقار لنظرية العقل.

(٣٤) جمع مايكل تومازيلُّو وزملاؤه (هيرمان وآخرون، ٢٠٠٧؛ تومازيلُّو، ٢٠٠٨؛ تومازيلُّو وهيرمان، ٢٠١٠) أدلةً على صحَّة فكرة أن البشر لا يتميَّزون من قرود الشمبانزي

بكونهم أذكى عمومًا، ولكن بكونهم أذكى اجتماعيًّا؛ فنحن ندرك أننا فواعل (قادرون على الفعل في العالم)، ونعلم أن الآخرين فواعل هم أيضًا، بينما لا تدرك قرود الشمبانزي هذا، ويُطلِق هؤلاء الباحثون على هذا فرضية الذكاء الثقافي لدى الإنسان، ويقولون إن التواصل البشري قائم على المعرفة المتبادَلة المشتركة.

(٣٥) استعانت جولي كوماي (٢٠٠٨) بطريقة الانحدار الهرمي الإحصائية لاكتشاف ما إذا كان لنظرية العقل تأثير قابل للقياس على المهارات السردية، وتطبَّق هذه الطريقة من خلال تعيين النتائج التي حققها جميع المشاركين في الدراسة (على المحور ص من المخطط) مقابل كلٍّ من العوامل التي يعتقد الباحث أنها قد تؤثر على النتيجة بالترتيب (على المحور س من المخطط).

رأت كوماي أن عوامل السن والقدرات اللغوية والذاكرة العاملة قد يكون لها تأثير على المهارة السردية. تخيَّل أنك تُعيِّن قياسات المهارة السردية على المحور ص من مخططك، وعامل السن على المحور س، ثم ارسم خطًّا مستقيمًا في خيالك يُغطي متوسِّط نقاط البيانات. هذا الخط يمثل تأثير السن على المهارة السردية. ومن الوارد إحصائيًّا حذف هذا الأثر، والمصطلح الشائع استخدامه للتعبير عن عملية الحذف هذه — وهو الذي أنوي استخدامه أنا أيضًا — هو ضبط هذا العامل. وهكذا وبعد حذْف الباحث هذا العامل، يستطيع الآن الانتقال إلى العامل التالي وحذف أثر المتغيِّرات الأخرى التالية في قائمته. وبهذه الطريقة، توصَّلت كوماي إلى أن نظرية العقل تؤثر على القدرات السردية، حتى مع ضبط المتغيرات المحتملة الأخرى (السن، والمهارات اللغوية، والذاكرة العاملة)؛ أي حذْف أثرها.

(٣٦) اكتشف جابرييل ترايونفي وإيلين ريس (٢٠٠٥) عاملًا آخر مؤثِّرًا على المهارات السردية المبكرة في دراسة أجرياها وخضع لها أطفال في الخامسة والنصف من العمر، فنصف هؤلاء الأطفال كان لديهم أصدقاء خياليُّون، وبعض هؤلاء الأصدقاء كان مستوحًى من القصص الخيالية، وعندما طُلِب من الأطفال الذين لديهم صديق خيالي إعادة سرد قصة ما، تمكَّنُوا من سرد قصص أفضل، احتوت على عدد أكبر من الكلمات الوصفية والحوارات وغيرها من العناصر القصصية، مقارنةً مع الأطفال الذين لم يكن لديهم صديق خيالي، وقد لُحِظ هذا الفرق على الرغم من تساوي مستوى المفردات اللغوية لدى الأطفال الذين لم يكن لديهم صديق خيالي وأولئك الذين كان لديهم صديق خيالي.

(٣٧) توصَّل جيمس ستيلر وروبرت دَنبار (٢٠٠٧) إلى أن عدد الأشخاص في دائرة الأصدقاء المقرَّبين لأي شخص يمكن التنبؤ به استنادًا إلى الفروق الفردية بين قدراته

المرتبطة بنظرية العقل، بينما يمكن تفسير عدد الأشخاص الذين يتعامل معهم الشخص باعتبارهم معارف اجتماعيين مألوفين من خلال أداء هذا الشخص في المهام المتعلِّقة بالذاكرة، ويُستدلُّ من ذلك أن المرء بحاجة إلى تكوين نماذج عقلية تفصيلية للتعامل مع الشركاء المألوفين.

(٣٨) طرح ريموند نيكرسون (١٩٩٩) نظرية العَزْو التي تتمثَّل في إسقاط شيء مما نعرفه عن أنفسنا على الآخرين.

(٣٩) يفترض دانييل هاتو (٢٠٠٨) أن العديد من الخصائص المنسوبة إلى نظرية العقل تنبع من شيء آخر أبسط، يتمثَّل في: فهم معيَّن يحدث في السرديات النفسية الشعبية (في القصص الخيالية، والمحادثة، وغيرها) مفاده أن تصرفات الأشخاص لها أسباب تُبرِّرها، ثم يضرب لنا مثلًا لشرح ما يقصد:

يحكي هاتو أنه كان على سفر، وطلب من زوجته أن تُرتِّب أمر نقل سيارته إلى مرآب البلدة لحين عودته، أعطاها رقم هاتف المرآب، وقال إنها «تفضَّلت بترتيب أمر الحجز من أجلي» (ص١٨). ثم تابع قائلًا: «في صباح يوم رحلتي وافقَت زوجتي على توصيلي إلى مطار هيثرو بعد أن أترك سيارتي في المرآب أولًا. وهكذا انطلقنا، كلٌّ في سيارته، وتقدمتني هي بسيارتها وبها كل أمتعتي» (ص١٨). ولكن ما حدث بعد ذلك كان أن السيدة هاتو (إن كان لنا أن نشير إليها بهذا اللقب) بدلًا من الانعطاف في الدوران المؤدِّي إلى المرآب، أكملت طريقها إلى الأمام رأسًا. يقول هاتو: «تملَّكَتني الحيرة، ولم أفهم ما كانت تفعل، على الرغم من أنني كنتُ أعرف ملابسات الموقف بالتفصيل، وكذلك ماضيها وشخصيتها» (ص١٩). بالرغم من أن السيدة هاتو رتَّبت أمر الحجز بنفسها، فقد ظنَّت أن رقم الهاتف الذي أعطاه لها هاتو كان «رقم مرآبنا القديم في القرية المجاورة» (ص٢٠)، وقد كانت متجهةً إلى هناك.

يشير هاتو إلى أنه لا توجد أي نظرية قائمة عن نظرية العقل بإمكانها «التوصل دون شكوك إلى هذا التفسير» (ص٢٠)، وانتهى إلى أن زوجته كانت تتصرَّف بناءً على سبب معين على الرغم من أنه لم يستطع تخمينه، ولهذا يقول هاتو:

> أطروحتي هي أن قدرتنا على فهم مغزى الأفعال العمدية عمليًّا ... تستند إلى معرفتنا في العموم أي التفاصيل التي تتَّصل بالموقف، ومعرفة كيفية إجراء التعديلات المناسبة في الوقت المناسب في حالاتٍ خاصة. وتنفرد السرديات النفسية الشعبية بملاءمتها التامة لتنمية هذا النوع من الفهم؛ لأنها تُوفر أمثلة لأشخاص يتصرَّفون بناءً على أسباب في إطار بيئات غنية ومناسبة. (ص٣٥)

(٤٠) من بين المقالات الكثيرة التي تناولت سخرية جين أوستن مقال كتبه روبين براور (١٩٦٣) انتهى فيه إلى أن: «النصر في «كبرياء وتحامل» نصر نادر؛ لأنه من الصعب للغاية تحقيق التوازن ما بين رؤية ساخرة بحتة وطرح واقعي لرجل وامرأة يمُرَّان «بتغيُّر جذري في المشاعر»» (ص٧٥).

في هذا الكتاب، أتناول فكرة السخرية في العموم بمعناها الذي يشير إلى أن ما هو مكتوب غامض وشَرْطي، وليس بالمعنى الذي يتناوله الأدب أحيانًا من سخرية درامية يعرف فيها القارئ معلومة مهمة لإحدى الشخصيات بينما لا تعرفها الشخصية نفسها.

(٤١) تحدَّث جيروم برونر (٢٠٠٢) عن هذه الخاصية الشَّرطية في السرد من حيث وضع الاحتمالات وجعل النتائج تعتمد على المقدمات، بالمقارنة مع أسلوب التنبؤ المتَّبَع في العلوم.

(٤٢) النص المعتمَد لرواية «كبرياء وتحامل» نشرته دار نشر جامعة أكسفورد كما هو وارد في ثبْت المراجع، ويمكن العثور عليه على الإنترنت من خلال هذا الرابط: http://www.gutenberg.org/files/1342/1342.txt.

الفصل الثالث: الإبداع

(١) يمكننا اعتبار أن العصر الرومانسي قد بدأ عام ١٧٥٠ تقريبًا في أوروبا القارِّية، ويُعَدُّ صامويل تايلور كولريدج من بين من شرحوا نظريته في إنجلترا.

(٢) أفضل كتاب أعرفه يتناول المفهوم الرومانسي للإلهام من الناحية النفسية ويبيِّن مدى احتياجه للتعديل كان بقلم دانييل بيركنز (١٩٨١).

(٣) تحدثَت إدنا أوبريان، على سبيل المثال، عن الإلهام في مقابلة لمجلة باريس ريفيو قائلة: «أكتب صباحًا؛ لأنه الوقت الذي يكون فيه المرء أقرب إلى اللاوعي، مصدر الإلهام» (ص٣٥٦).

(٤) جراهام والاس (١٩٦٢) هو صاحب نظرية أن العملية الإبداعية تتكوَّن من أربع مراحل؛ هي: الإعداد، والحضانة اللاواعية، والإشراق المفاجئ، والتحقُّق.

(٥) الفيلسوف الذي قال إن فكرة داروين كانت أفضل فكرة خطَرت لإنسان، هو دانييل دينيت (١٩٩٥، ص٢١).

(٦) تتبَّع هارولد جروبر وبول باريت (١٩٧٤) الخطوات التي اتَّبَعها داروين في مقاربته لنظرية التطور من دراسة الدفاتر الكثيرة التي كتبها، ووصف جروبر تلك

الخطوات بأنها مماثلة للخطوات التي تقدَّم بها كلٌّ منَّا خلال تطوُّره المعرفيِّ الشخصي من النظريات البسيطة إلى النظريات الأعقد في فهم طريقة عمل العالم المادي والاجتماعي كما اكتشفها جون بياجيه (انظر مثلًا، بياجيه وإنهيلدر، ١٩٦٩). يظن الأطفال مبدئيًّا، على سبيل المثال، أن كلمة «أكثر» تعني الانبساط على مساحة أوسع؛ بحيث يظنون أن القروش الموجودة في صف طويل من القروش أكثر من القروش الموجودة في صف أقصر، ولا يتوصَّلون إلا في مراحل متوسِّطة إلى نظرية (فهم) بأن السبيل لتحديد المجموعة الكبرى من بين مجموعتين هي إحصاء الأشياء الموجودة في كل مجموعة.

(٧) أخبرتني فالنتين كاديو أنها تتساءل عما إذا كان دونالد وينيكوت لم يبالغ في تقدير أهمية الإبداع: ماذا عن الناس القادرين على العيش في هدوء ورضا؟

(٨) استخدم ميهاي تشيكسينتميهاي طريقةً تُسمَّى طريقة الملاحظة الآنية للخبرات؛ لاكتشاف كيف يعيش الناس خبرة الأنشطة المتنوِّعة في حياتهم، ومن أولى دراساته التي أجراها بهذه الطريقة (تشيكسينتميهاي وريد لارسون، ١٩٨٤) دراسة عن كيفية تزجية الوقت لدى المراهقين، وألحَقَ تشيكسينتميهاي في دراسات أخرى هذه الطريقة بمقابلات شخصية أجراها مع المبحوثين، والأقوالُ المقتبَسة في الفقرة التي تلي موضع الإشارة إلى هذا التعليق الختامي مأخوذة من كتابه الذي ألَّفَه عام ١٩٩٦.

(٩) على الرغم من أن مهمَّة الكاتب في الموضوعات العلمية هي أن يكون مقنعًا، وأن يسعى في كل عمل من أعماله للوصول إلى معنى واحد متفق عليه، فإن العمل العلمي هو جزء من شبكة اجتماعية يعرف الكل فيها أن النتائج شرطية، وأنه سيوجد دومًا من يقدم أدلة جديدة ويطرح نظريات أفضل.

(١٠) أثبتت جوان بيسكين وجريج ألان وريبيكا ويلز-جوبلينج (٢٠١٠) أن تعليم مفهوم الرمزية كان مفيدًا في مساعدة طلاب المرحلة الثانوية على ملاحظة المعاني الرمزية في قصيدة صعبة نسبيًّا يقرءونها للمرة الأولى، بينما لم يتمكَّن الطلاب الذين حضروا دروسًا عن الشعر ولكن دون تعلُّم الرمزية؛ من ملاحظة المعاني الرمزية في القصيدة نفسها، علاوةً على ذلك، استمتع الطلاب الذين تعلَّموا مفهوم الرمزية بالقصيدة بدرجة أعلى.

(١١) يُعتقَد عمومًا أن حركة استجابة القارئ قد بدأت على يد لويس روزنبلات (١٩٣٨)، دون إغفال مجهودات نورمان هولاند (١٩٦٨) المهمة في البداية. ومن الكتب الدراسية للغة الإنجليزية التي تأثرت بحركة استجابة القارئ، المختلفة تمام الاختلاف عن كتب النقاد الجدد الدراسية، كتاب «تطوير الاستجابة للقصص الخيالية» بقلم روبرت بروذروف (١٩٨٣).

(١٢) احتل فريدريك بارتلِت (١٩٣٢) أهمية محورية في كتاب ريتشارد جيريج حول علم نفس القصص الخيالية (١٩٩٣)؛ إذ اعتمد جيريج على عمل بارتلِت لدعم وجهة نظره بأننا نعتمد في فهمنا للقصص الخيالية وتذكُّرها على العمليات المعرفية نفسها التي نستخدمها لفهم الأحداث في حياتنا وتذكُّرها؛ حيث إن فهم القصة الخيالية لا يحتاج أي عمليات خاصة أو مميزة. كذلك، يحمل عمل بارتلِت أهميةً بارزةً في افتراض برايان بويد (٢٠٠٩) أن القصص كان لها قيمة تكيُّفِيَّة في التطور.

(١٣) يمتلك القليل من الناس ذاكرةً تفوق في دقتها الذاكرة العادية بفروق شاسعة، غير أن هذه القدرة تُعييهم كثيرًا. ارجع إلى عمل الرائد في هذا المجال: ألكسندر لوريا (١٩٦٨).

(١٤) يستخدم جيروم برونر (١٩٨٦) مصطلح «بوليسيموس» أي «متعدد المعاني» لوصف القَصص الخيالي الأدبي، ويقول: «الرؤية السائدة هي أننا ينبغي أن نقرأ ونؤوِّل بطرق متعدِّدة إذا أردنا استخراج أي معنًى «أدبيٍّ» من النص» (ص٥).

(١٥) نُشِرَت قصة كيت شوبان «حلم ساعة» أول مرة في مجلة فوج، وتحمل أحيانًا عنوان «قصة ساعة»، وهي متاحة على الإنترنت باللغة الإنجليزية على نطاق واسع، كما في هذا الرابط: http://www.vcu.edu/engweb/webtexts/hour/.

(١٦) اخترع ستيف لارسِن وأوشه سِيلمان (١٩٨٨) هذه الطريقة التي يُدوِّن فيها المرء ملاحظاته على الهامش عند وقوع حدث عقليٍّ مهمٍّ أثناء القراءة، حينما طلبا من بعض الأشخاص قراءة قصة، والتدوين في الهامش كلما خطرت لهم ذكرى. وقد وسَّعْتُ هذه الطريقة عندما طلبتُ من المشاركين قراءة قصة، ثم كتابة حرف «ذ» عندما تخطر لهم ذكرى، وكتابة حرف «ش» عندما يحسُّون بشعور معيَّن. وبعد الانتهاء من القراءة، طلبتُ من المشاركين الرجوع والكتابة عن ذكرياتهم ومشاعرهم تلك بأسلوب يُشبه الكتابة في مفكِّرة (انظر، على سبيل المثال، أوتلي، ٢٠٠٢). لاحظ كذلك أنه فيما يتعلق بشبكة الدماغ المركزية، التي وصفتُها في نهاية الفصل الأول، واقترحتُ أنها تدعم قدرتنا على إقامة نماذج المحاكاة واستدامتها، فإن العمليات النفسية التي تتداخل مع هذه الشبكة تشمل ذكريات سيرة الحياة الذاتية، والتفكير في الاحتمالات المستقبلية، وخواطر أخرى قد تُفسَّر باعتبارها مبنيةً على انشغالات الشخص نفسه.

(١٧) الدراسة التي أجريتها بالتعاون مع إليس أكسلراد حول كيفية دخول الذكريات الشخصية على القصص عند إعادة سَردها موضَّحة في أوتلي (٢٠٠٢).

(١٨) الدراسة التي أجريتها بالتعاون مع سيماناندي حول اختلاف الحالة الشعورية العامة للقراء عند قراءتهم قصة راسل بانكس «سارة كول»، واختلاف أنماط التفكير باختلاف المشاعر التي أحسُّوا بها موضَّحة في أوتلي (٢٠٠٤). يُذكَر أن الفروق في التفكير بين التسلسل الرجوعي والتسلسل الأمامي فيما بين القراء الذين شعروا بالحزن والذين شعروا بالغضب جرَّاء قراءة القصة كانت مهمةً إحصائيًّا.

(١٩) كان فيكتور شكلوفسكي (١٩١٩) هو أول من طرح مصطلَحَي «الفابيولا» و«السوزيت»، وصارت ترجمتهما المعتادة إلى الإنجليزية بالترتيب هي: story (القصة) وplot (الحبكة)؛ انظر كتاب إيرينا مكاريك (١٩٩٣) الذي يُنسَب فيه الآتي إلى الشكلاني الروسي بوريس توماشفسكي: «تتكون القصة من سلسلة من الموضوعات الحكائية بترتيبها الزمني، بينما تقدم الحبكة تلك الموضوعات نفسها ولكن بالترتيب الزمني المحدَّد لها في إطار النص» (ص٦٣٢). ويُشير إي إم فورستر إلى هذا الفارق إذ يقول: ««مات الملك ثم ماتت الملكة» قصة. أما «مات الملك ثم ماتت الملكة من الحزن» حبكة» (ص٨٢).

(٢٠) ضمَّت الشكلانية الروسية مجموعتين رئيستين؛ الأولى «حلقة موسكو اللغوية»، وكان أبرز أعضائها رومان جيكوبسون، والأخرى جماعة «الأوبوياز» في سانت بيترسبيرج، وكان يقودها فيكتور شكلوفسكي. وقد نبَّهَني فيلي فان بير أنهم لم يُسَمُّوا أنفسهم «الشكلانيين» (بل كان ذلك تعبيرًا ينتقِص من قدرهم)، ولعلَّ كلمة «الوظيفيين» تُعَد مصطلحًا أفضل.

(٢١) كان ويليام برور وإد ليتشنشتاين (١٩٨١) أول مَن اقترَحا مصطلحَيْ «بنية الحدث» و«بنية الخطاب».

(٢٢) حتى لو كانت بنْية الحدث في مسرحيات شكسبير هي العنصر الأقل إبداعًا فيها، كما أؤكد، فإن برايان بويد أوضحَ لي أن بِنْيات أحداث العديد من أعماله المقتبَسة عبقرية.

(٢٣) يقول أرسطو في «فن الشعر» إن الحبكة يجب أن تتكوَّن من بداية ووسط ونهاية. تُمثِّل البداية استعراضًا لبيئة القصة وخلفيتها، وشخصياتها، ومشروعاتهم، ويبدأ منها كل شيء. أما الوسط فيمكن اعتباره بداية وقوع حدث أو تحوُّل أو تعقيد صادم من نوعٍ ما، يربك سير الأمور المذكورة في البداية، ويُعالَج هذا الحدث على مدار القصة. بينما تضمُّ النهاية نوعًا ما من الحلول، وفي مسرحية «هاملت» يبدأ الوسط بظهور الشبح لهاملت.

(٢٤) يُعَدُّ أبينافاجوبتا (في كتابه «لوكانا»، الذي ترجمه إلى الإنجليزية دانييل إنجولز وزملاؤه، ١٩٩٠) أحد المصادر المميَّزة للنظرية الشعرية الهندية، وثمة منظِّر آخر تُرجمت

أعماله في كتاب إنجولز وزملائه، هو أناندافاردانا. والكتابات التي تناولها أبينافاجوبتا بالتحليل، التي تتحدث عن الزوجة الشابة عندما يحلُّ عليها ضيف مسافر، مأخوذة من صفحة ٩٨ من كتاب إنجولز وزملائه.

(٢٥) أميل إلى الربط بين فكرة التجسيد وبين ما أسماه روبين كولينجوود (١٩٤٦) «إعادة التجسيد». يقول كولينجوود إن علينا، من أجل فهم التاريخ، أن نعيد تجسيده بأنفسنا، كما لو كنا نقرأ رواية تاريخية. وإذا اتبعنا إشارة كولينجوود، قد نضيف أن قراءة أي رواية تستلزم منا إعادة تجسيدها داخل عقولنا.

(٢٦) يقول أرسطو في كتابه «الخطابة» إن «الخروج عن المألوف يجعل اللغة تبدو أفخم ... ولهذا فمن المستحسَن إضفاء مَسحة من الغرابة عليها» (المقالة الثالثة، الجزء الثاني). وقد استهلَّت راخيل جيورا (٢٠٠٧) ورقتها البحثية بهذا الاقتباس، وبيَّنَت أن الاستعارة اللغوية بهذه الطريقة لا تتطلَّب أي معالجة خاصة في الدماغ، ولكن من الأفضل رغم ذلك مناقشتها من المنظور العصبي من حيث غرابتها (وهي الميزة التي غالبًا ما يُطلَق عليها اليوم التغريب)، مع شعور في الوقت نفسه بأنها ذات صلة. وقد وصف لونجينوس (٥٠ ق.م) أحد تداعيات هذا الأثر قائلًا إن أبلَغ تلك الصياغات اللفظية هي السبب في وصف الأدب من حين إلى آخر بالعظمة.

وفي قولٍ حديث، يفترض برايان بويد (٢٠٠٩) أن الجذب الإبداعي للانتباه إلى أمر ذي أهمية مشتركة هو قريب جدًّا من جوهر الفن، ومن سبب أهمية الفن في التطور، ومن سر أهمية الثقافة. يقدم فنان شيئًا يجذب الانتباه (كما في أسلوب التغريب)، فينتبه شخص يشاهد هذا الشيء أو يقرؤه، وينضم إلى الفنان في إيلاء الاعتبار لذلك الشيء. وهكذا يحصل المشاهد أو القارئ على ما يشبع اهتمامه، ويجني الفنان الاحترام.

(٢٧) استخدم أعضاء «حلقة براغ اللغوية» مصطلح «الإبراز»؛ وهم مجموعة تبنَّت بعض أفكار الشكلانيين الروس.

(٢٨) ثمة اختلافات ثقافية في تأثيرات الإبراز؛ حيث أجرى فيلي فان بير وفرانك هيكمولدر وسونيا زينجيير (٢٠٠٧) تجربة في دول عدة، عرضوا فيها على المشاركين قصيدةً تتكون من ثمانية أبيات تقول «أحبك ألَّا» وفي السطر التاسع تقول «أحبك على الرغم من». وقد رأى أغلب المشاركين أن المفاجأة التي أحدثها الإبراز في البيت التاسع جعلته أجمل من الأبيات الثمانية الأولى، ولكن هذا الأثر كان أقوى في بعض البلاد منه في غيرها.

وقد انتهت دراسات أجراها ديفيد مِيول ودون كويكن (١٩٩٤) وفرانك هيكمولدر (٢٠٠٤) وبول سوبكاك (٢٠٠٧) إلى أن الأجزاء المبرَزَة تُقرَأ بسرعة أبطأ، لزيادة الارتباط العاطفي بالنص، وأحيانًا لإثارة استجابات شعورية فورية.

(٢٩) أشار ليف فيجوتسكي (١٩٦٢) إلى أن العقل ليس مجرد وعاء للأفكار، ولكنه «هو» الأفكار نفسها التي عادةً ما تبدأ خارجنا في إطار محيطنا الاجتماعي، وتصبح خاصَّة بنا عندما نقبلها، ونوسِّعها بإبداعنا، ونُعيد تشكيلها داخلنا.

(٣٠) توصَّلتُ أنا ولوريت لاروك (٢٠٠٦) إلى أمثلة مثيرة للاهتمام لكيفية إقامة وحدة المعالجة الترابطية نماذج عقلية للآخرين في دراسة لدفاتر يوميات تخص أشخاصًا ارتكبوا أخطاءً مشتركة، أو كانت بينهم ترتيبات معيَّنة، ولكنها لم تسِر كما كان مخططًا لها، ومن تلك اليوميات: «جلست إحدى المشاركات في مطعم بانتظار زميل جديدٍ لها، بينما انتظرها هو ما يربو على الساعة في فرع آخر من سلسلة المطاعم نفسها. وقد علَّقَت هي على الموقف قائلة إنها ستتذكر أنه «أخلف موعده معها» في المرات التالية التي تتعامل فيها معه، وهذا على الرغم من أنه، بحسب كلامها، ارتكب خطأها نفسه» (ص٢٥٨).

(٣١) يمكننا تصور أن العقل الحدسي-الترابطي يُجري عملياته بالطرق التي تحدَّث عنها أشخاص مثل جيفري هينتون؛ إذ قال إنه يعمل كأنه شبكة عصبية تعمل بالتوازي، وتكتسب المعرفة من خلال تغيير قوة الوصلات العصبية. وللاطلاع على مقال يشرح هذا النوع من العمليات الترابطية ومدى تأثُّرها بالتلف، انظر مقال جيفري هينتون ودي سي بلوت وتيم شاليس (١٩٩٣).

ومن الاتجاهات البحثية الأخرى تلك المتعلِّقة بالتفكير المنطقي التي يُجريها أشخاص مثل كيث ستانوفيتش (٢٠٠٤) الذي اكتشف نوعين من العمليات العقلية. يُجرى النوع الأول منهما بسرعة من خلال الحدس والأساليب التجريبية، بينما يُجرى الآخر بطريقة تسلسلية وببطء. وقد نُشر لدرو ويستن (٢٠٠٧) مؤخرًا كتاب يتناول كيفية تأثُّر عمليات التصويت على نحو لا واعٍ بالعمليات الحدسية-الترابطية التي يجريها العقل الذي يتعرَّض عادةً لسرديات سياسية.

كذلك توصَّلت ميريام فاوست وأوفرا باراك وكريستين كياريللو (٢٠٠٦) إلى أننا حين نقرأ الكلمات، تُعالِج المناطق المسئولة عن اللغة في النصف الأيسر من الدماغ أكثر المعاني المباشرة لتلك الكلمات بسرعة، ولكن بعد ذلك تُقام روابط أبعد وأقل ألفة بسرعة أقل في النصف الأيمن.

(٣٢) إحدى الطرق لتَصوُّر فكرة آندي كلارك الخاصة بالعقل الهجين تتمثَّل في أن العقل يعتمد على معالِج مكوَّن من عصبونات تعمل بالتوازي، وتتَّسم في أبسط عملياتها بالترابطية؛ أي ربط المعلومات الواحدة بالأخرى، وعلى نطاق أوسع، ربط فكرة بأخرى. لكن الآليات العصبية نفسها تستطيع العمل بالتتابع، لإقامة نموذج للمشاهد المرئية، مثلًا، عن طريق تنسيق نتائج النظرات المتعاقبة على المشهد، أو التخطيط لفعل شيء تلو آخر. وتندرج اللغة اللفظية تحت هذا النوع الثاني؛ إذ تُعالَج كلمة بعد الأخرى لبناء المعنى المرجو من أي قول. وقد أثبت فيليب جونسون-ليرد (٢٠٠٦) أنه فيما يتعلق باللغة فإن المعالجة التسلسلية تكون أقوى من المعالجة الترابطية في بعض الأحيان؛ إذ يمكن من خلالها التعبير عن النماذج العقلية لفظيًّا؛ بحيث نتمكَّن من التفكير لفظيًّا في حالات القياس العقلي مثلًا، كما تتيح إجراء عمليات مثل الاستدعاء الذاتي، الذي يعني قدرتنا على صنع نماذج للنماذج، أو، كما فعل شكسبير، تضمين نماذج داخل أخرى، أو مسرحيات داخل أخرى. كذلك تُتيح عمليات المعالجة التسلسلية الفرصة لتطور علم كعلم تركيب الكلام، الذي يُعنَى بترتيب الكلمات داخل الجمل. إن المعالجة التسلسلية لدى الإنسان مقيدة بذاكرة عاملة لا تتَّسع إلا لسبع كتل من المعلومات، قد تزيد أو تنقص بمقدار كتلتين، ويبدو أن الخبرات المتعلقة بالاستعارات والمزج المعرفي تستلزم تدخل المعالجة التسلسلية عند التعامل مع اللغة.

(٣٣) مشهد صعود السُّلَّم المذكور مأخوذ من روايتي بعنوان «لذلك تخيَّر» (٢٠١٠)، ص٣٧.

الفصل الرابع: الشخصية والفعل والحدث

(١) توجد نسخة أقدم من حديث فيرجينيا وولف تحمل عنوان «الشخصية في القصص الخيالية»، أما المقال الذي أقتبس منه، الذي كُتِبَ عام ١٩٢٤، فقد تغيَّر عنوانه إلى: «السيد بينيت والسيدة براون».

(٢) استخدمت فيرجينيا وولف (١٩٢٤) في قولها «في ديسمبر ١٩١٠ أو قريبًا من ذلك تغيَّرت طبيعة الشخصية الإنسانية» أسلوب المبالغة. صحيح أن الانطباعات الداخلية الباطنة للشخصيات موجودة في كتابات أوغسطين ومونتيني، وفي الكتابات التَّعَبُّدِيَّة والشعر التأمُّلي على مر العصور، كما استخدم شكسبير أسلوب المناجاة الذاتية في أعماله، إلا أن وولف تشير في عبارتها هذه إلى حركة نحو التعبير عن المكونات الداخلية

للشخصيات، ظهرت في القصص الخيالية الأدبية النَّثرية بدءًا من أعمال كاثرين مانسفيلد وجيرترود ستاين تقريبًا فصاعدًا.

(٣) منذ عام ١٩٩٣، أقام روبين دَنبار ما أصبح يُعرَف بعد ذلك باسم فرضية الدماغ الاجتماعي: وتقول إن النمو الكبير في حجْم الدماغ البشري (مقارنةً مع أسلافنا من الرئيسيات) حدث لأن الدماغ كان في حاجة لاحتواء نماذج للمزيد من الأفراد، وإقامة نماذج أعقد للآخرين، في المجموعات الاجتماعية التي تزداد حجمًا. ويشمل عمله ورقته البحثية الأولى — ليزلي آيللو ودَنبار (١٩٩٣) — ومقالة المراجعة (دنبار، ١٩٩٣)، وأعماله الأحدث — دنبار (٢٠٠٣) و(٢٠٠٤).

(٤) يمكن قراءة ملحمة «رامايانا» من النسخة التي أعدها ديفيد فار (٢٠٠٧).

(٥) أعدَّ بول كوستا وروبرت مكراي (١٩٨٨) دراسة استكشافية حول ثبات سمات الشخصية على مدار الزمن.

(٦) وجد جون كوي وجانيس كوبرسميت (١٩٨٣) أنه ما أن تنبني سمعة ما داخل مجموعة اجتماعية، فإن النماذج العقلية للآخرين التي تشمل السمعة والتعاملات المبنية على تلك النماذج تميل إلى البقاء. وقد أجريا دراستهما على صِبْية في العاشرة من العمر، تقابلوا في مجموعات تتكوَّن الواحدة منها من أربعة أولاد في جلسات لعب أسبوعية على مدار ستة أسابيع. تكوَّنت كل مجموعة من صبيٍّ زعيم (في مدرسته)، وآخر متوسِّط، وثالث منبوذ، والأخير مهمَل. كان الأولاد في نصْف المجموعات من المدارس نفسها، ولهم معرفة سابقة بعضهم ببعض، بينما كان الأولاد في النِّصف الآخر من المجموعات من مدارس مختلفة، ولم تكن لهم معرفة سابقة بعضهم ببعض. وكان سلوكهم في جلسات اللعب الجماعي الأولى ممتازًا، ولم تُنبِئ تعاملاتهم بما سيحدث فيما بعدُ. ولكن مع الجلسة الثالثة كان الأولاد في المجموعات التي لم تجمعها معرفة سابقة قد كوَّنوا أنماطًا سلوكية ونماذج للسُّمعة، وأثاروا ردود الأفعال التي نزعوا لإثارتها لدى غيرهم من الأولاد، وكانت مماثلة لتلك التي تلقَّوْها في مدارسهم. أما مجموعات الأولاد الذين جمعتهم معرفة سابقة فقد أقاموا هذه الأنماط — بسرعة أعلى — مع الجلسة الثانية.

وقد أشار جون دوريس (٢٠٠٢) إلى أن فكرة الشخصية وسمات الشخصية باعتبارها نزعات ثابتة وشاملة هي فكرة غير واقعية.

(٧) أثبت برينت روبرتس ودانييل ميروتشيك (٢٠٠٨) أن الشخصية تتغير في البلوغ ببعض الطرق التي تُصوِّرها الأعمال القصصية الخيالية.

(٨) اعترض بعض الكُتَّاب — ومن أبرزهم برنارد ويليامز (١٩٩٣) — على فكرة وجود أي شيء جديد يمكن تطويره في الأدب من بعد هوميروس. ويتحدَّث برايان بويد (٢٠٠٩) عن «أوديسة» هوميروس زاعمًا أن المفهوم الأدبي للشخصية كان مكتملًا بالفعل في ذلك العمل.

(٩) نبهني باتريك هوجان إلى أنه من الصعوبة بمكان الجزم بأن دانتي كان حقًّا أول من نقل الشخصية في صورة أشخاص يتخذون قرارات بالمفهوم العصري، وأن الأحرى بالمرء القول إن دانتي كان ممثلا مذهلًا لتوجهٍ كان نادرًا في الأعمال الأدبية المبكرة، ولكن أصبح بارزًا ومتعارفًا عليه في الأزمنة الحديثة.

(١٠) ظهر بوكاشيو (١٣٥٣) بعد دانتي بجيلٍ، وكان عمله «ديكاميرون» مجموعة من الحكايات يقُصُّها مجموعة من الأشخاص بعضهم على بعض بعد خروجهم من فلورنسا فرارًا من الطاعون. وجميع الحكايات دنيوية النزعة، بل وشديدة الدنيوية عن دَيُّوثين حمقى، وتجار جشعين، وراهبات يبحثْن عن علاقات محرَّمة عابرة. أما الأسلوب فهو شديد البساطة، لا يحمل بُعدًا نفسيًّا، والقارئ مدعوٌّ إلى إضفاء البُعد النفسي، ومن ثم المشاعر، من خلال خبرته. وبعد جيل من بوكاشيو، ظهر جيفري تشوسر (١٣٩٥) الذي اعتمد على «ديكاميرون» في بعض أعماله، ولكن بأسلوب أرق.

(١١) اقرأ ستيفن جرينبلات (١٩٨٠) للاطلاع على شرح لقوة الصدمة التي لا بد أن مسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث» سببتها للجماهير عندما عُرضت للمرة الأولى.

(١٢) فطن جون جونز (١٩٩٥) إلى حدٍّ ما إلى تحويل شكسبير الأوصاف العامة للأشخاص إلى شخصيات مفصَّلَة معبِّرة تتصرف بأساليب محددة؛ كتصويره لشخصية لينكولن في مسرحية «السير توماس مور» التي اشترك في كتابتها مع آخرين.

(١٣) التحقُّق من الدليل على أن كاسيوس أنقذ حياة قيصر وهما يعبران نهر التيبر سباحةً أمر مهمٌّ للمؤرخين، وكذلك التحقُّق مما إذا كان هو من جنَّد بروتوس في مؤامرة اغتيال قيصر. أما قُرَّاء القصص الخيالية، فلعلَّ الأهم من وجهة نظرهم هو التفكُّر فيما إذا كانت نوعية الأحداث والمشاعر التي يُصوِّرها شكسبير من شأنها إلقاء الضوء على ما يمكن أن يحدث بين الأشخاص ذوي القوة والعزيمة.

(١٤) يأتي تطرُّق شكسبير إلى اللاوعي قبل ٣٠٠ عام من فرويد (مثل كتابته عن تاريخ حالة دورا عام ١٩٠٥). ويُلحَظ اهتمام شكسبير بما يدور على حدود الوعي في مسرحية «العاصفة»، وفيها يُنفَى بروسبيرو وابنته ميراندا، وتتحطم سفينتهما على

شاطئ جزيرة نائية قبل سنوات عِدة، والآن يطلب بروسبيرو من ميراندا الرجوع بذاكرتها إلى ما قبل الزمن الحالي. هل تتذكر أي شيء؟

ميراندا: الذكرى بعيدة، وأشبه بالحلم منها إلى اليقين، ألم يكن عندي يومًا أربع سيدات يخدمنني أو خمس؟

بروسبيرو: بلى، كان عندك وأكثر يا ميراندا، ولكن كيف تتذكَّرين هذا؟ ماذا تتذكَّرين أيضًا من ماضي الزمن الأول السحيق؟ إذا كنتِ تتذكَّرين أي شيء قبل مجيئك إلى هنا («العاصفة»، الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٣٨).

(١٥) نبَّهني برايان بويد إلى أن شكسبير لم يكن أول من صوَّر الشخصيات من خلال أحداث ذات أهمية وجدانية؛ إذ نرى على سبيل المثال في «أوديسة» هوميروس لمحة من شخصية أوديسيوس في لقائه مع العمالقة ذوي العين الواحدة (السايكلوب). وهذا صحيح، ولكن شكسبير من وجهة نظري يجعل الفكرة أوضح وأعمَّ.

(١٦) يصف روبرت سكولز وجيمس فيلان ورونالد كيلوج (٢٠٠٦) — في كتاب لهم صار قياسيًّا — تاريخ الشخصية في الأعمال الحكائية، بدءًا من هوميروس وحتى جويس، ويناقشون فيه وسائل مثل المناجاة التي استعان بها الكُتَّاب للتعبير عمَّا يدور داخل الشخصيات.

(١٧) ألقى أولريش نايسا (١٩٦٣) الضوء على أنه بالرغم من أن فكرة الدافع أضحت أساسية في الطب النفسي، فقد كان ثمة إخفاق في إدراك أن الإنسان عادةً ما يملك دوافع عدة، وتعَد الأعمال القصصية المحلَّ المناسب لملاحظة أثر تعدُّد الدوافع.

(١٨) أفضل طريقة أعرفها للتفكير في كيفية اكتساب المرء نوعًا معينًا من الشخصيات في نوع معيَّن من العلاقات مستقاة من فكرة لكارين هورني (١٩٥٠). تخيَّل أن لك مديرًا يحبُّ جذب الانتباه وسماع عبارات الإطراء والمديح، ويقبَل في العموم أشخاصًا معينين هم خاصته، بينما يحتقر كلَّ مَن هم خارج هذه الدائرة. أنت بحاجة ماسة إلى هذه الوظيفة؛ فتُصبح ماهرًا في التكيُّف مع طباع هذا الشخص ومدحه ونيل الحظوة عنده. الآن تخيَّل أن هذا الشخص هو أمك.

(١٩) صار التعلق الموضوعَ الأهم في التطور الاجتماعي للطفل. وتوجد الآن أدلة كثيرة على صحته، ويشمل ذلك صحة أنماط التعلُّق، التي تتواصل في مرحلة البلوغ مشكِّلةً أساس العلاقات الحميمية اللاحقة في حياة الإنسان كما بيَّنه إفريت ووترز وآخرون (٢٠٠٠).

(٢٠) كتب جون باولبي (١٩٩١) مؤسِّس نظرية التعلُّق سيرة ممتازة لحياة تشارلز داروين الذي ضمَّت طفولته قدرًا كبيرًا من التوتر بسبب المرض، كما تركت وفاة أمه وهو في الثامنة من عمره أثرها عليه. وقد كتب باولبي عن حياة داروين بما احتوته من علاقات طويلة وممتدَّة مع العائلة والأصدقاء، وقدرة إبداعية مبهرة، وكذلك ما عاناه من نوبات توتُّر واكتئاب وأعراض نفس جسمية، حتى إنه بعد زواجه كان نادرًا ما يُغادر منزله إلا لشراء الأدوية.

(٢١) المحلل النفسي وكاتب السير إريك إريكسون (١٩٥٩) هو صاحب فكرة أن الحياة سلسلة من المراحل، كلٌّ منها يضمُّ تحدِّيًا وجدانيًّا معينًا، وإذا لم يُواجَه أحد تلك التحديات في مرحلته ولم تُستوعَب دروسه، فإنه يميل للظهور في مراحل لاحقة من الحياة، ولكن بصورة مختلفة.

(٢٢) يُعَد فيلم «ثلاثة مقاربات للعلاج النفسي» لإفريت شوستروم (١٩٦٦) فيلمًا استثنائيًّا بسبب الوضوح الشديد الذي يقدم به كلٌّ من كارل روجرز وألبرت إليس وفريتز بيرلز أنفسهم.

(٢٣) صوَّر فرانك أوكونور، أحد مؤلِّفي القصص الخيالية، الحب الأول وآثاره على تكوين الشخصية في مجموعته القصصية «عقدة أوديب عندي».

(٢٤) نقلت الصحف عام ٢٠٠٨ أخبارًا عن رجل يُدعى جوزيف إف، احتجز ابنته في زنزانة طوال سنوات، واغتصبها. من الصعب على أغلبنا التعاطف مع هذا الرجل، وأقرب الأعمال الأدبية التي أعرفها لهذا الموقف هي رواية جون فاولز (١٩٦٣) «جامع الفراشات».

قال ديفيد هيوم: «يجب بذل جهد عنيف للغاية من أجل تغيير حُكْمنا على الأمور وإثارة مشاعر الإقرار أو اللوم، أو الحب أو الكراهية، أو غيرها من المشاعر التي تختلف عما أَلِفَه عقلنا بفعل طول اعتيادنا عليه» (هيوم ١٩٦٥، الفقرة ٣٣). ويواصل هيوم قائلًا إن القارئ في العموم لن يُغير مشاعره المعتادة من أجل الكاتب. وقد ناقش رونالد دي سوسا (٢٠١٠) تلك الفقرة، وأشار إلى أن القارئ إذا تخلَّى أثناء استعراضه أي محاكاة خيالية عن وجهات نظره، ينتفي الغرض من المحاكاة؛ إذ حينها يكون القارئ قد فقد كل الأساس الذي يقوم عليه إحساسه بالموقف الخيالي وآرائه المتعلِّقة به. في الوقت نفسه، وكما سنرى من مناقشة الشخصيات الجامحة في القسم التالي، فإننا نمنَح أنفسنا قدرًا أكبر من الحرية في عالم القصص الخيالية مقارنةً بالحياة العادية.

(٢٥) أعدَّ كلٌّ من مايا دجيكيك وكيث أوتلي وجوردان بيترسون الورقة البحثية التي اشتملت على دراسة لقاءات مجلة باريس ريفيو التي أعرب فيها الكُتَّاب عن مرورهم بخبراتٍ شعروا فيها بأن الشخصيات تتصرَّف بشيء من الاستقلالية (٢٠٠٨).

(٢٦) أوضحتُ في جزء سابق من هذا الفصل كيف أن الأطفال يعتبرون أن ارتكاب طفل ما فعلًا لئيمًا يعني عزْو صفة اللؤم إلى شخصية الطفل «بالفعل». وتستمر هذه النزعة في البلوغ؛ إذ يميل الناس إلى تفسير سلوك الآخرين وكأنه سمة شخصية راسخة لديهم، بينما يفسِّرون سلوكهم هم الشخصي في إطار الظروف المحيطة به. وقد وصف لي روس (١٩٧٧) هذه الظاهرة بالانحياز الأوليِّ في عزو الصفات، أما اكتشاف أن الكُتَّاب يجدون شخصياتهم الأدبية متأثِّرةً بالظروف المحيطة بها أكثر من تأثُّرها بأفكار الكُتَّاب عن سماتها الشخصية فيمثِّل تباينًا مشوِّقًا في هذا الانحياز في العزو.

(٢٧) نبَّهني ديفيد مِيول إلى أنه عندما كان يُدرِّس قصة إدجار ألان بو «برميل الأمونتيلادو» وجد أن نصف الطلاب تقريبًا أبدوا تعاطفهم مع مونتريسور، الراوي، الذي يتَّسم بالألمعية والتهكُّم والمهارة، ولكنه يأتي بتصرُّفات مروِّعة. ويقول مِيول إن القَصص الخيالي يُشجِّعنا في المعتاد على ألا نحكم على الشخصيات التي تختلف عنا كثيرًا، ويسمح لنا بالاستمتاع بأفكار ومشاعر نحظرها على أنفسنا في الحياة الحقيقية.

(٢٨) أوضح إدوارد رويزمان وبول روزين (٢٠٠٦) أننا نجد صعوبةً في الشعور بالتعاطُف مع الأشخاص الناجحين إلا إذا كانت تربطنا بهم معرفة جيدة. ونتعاطف تلقائيًّا مع أي شخص يواجه مشكلةً.

(٢٩) يُعبِّر تسفيتان تودوروف (١٩٧٧) عن ذلك بأسلوب لطيف للغاية: يعتمد كل عمل من أعمال القَصص الخيالي البوليسي على قصتين؛ الأولى هي قصة ارتكاب الجريمة، والثانية هي قصة التحقيق. بينما يشرح تيموثي سبيرجين (٢٠٠٩) المسألة بأسلوب متناغِم في محاضَراته التأمُّلية مستندًا إلى كتاب بيتر بروكس «القراءة من أجل الحبكة»؛ إذ يُشير إلى أننا يمكن أن نعتبر شيرلوك هولمز، المحقِّق في مؤلفات آرثر كونان دويل، قارئًا مثاليًّا؛ إذ يقرأ القرائن (السوزيت) من أجل إعادة بناء الأحداث، متضمنةً الجريمة، بالترتيب الزمني المنطقي لوقوعها (الفابيولا). وهو نوع البناء الذي نجده إلى حدٍّ ما في «كبرياء وتحامل»؛ إذ تُتيح القرائن التي يحملها سلوك دارسي في الوقت الحالي، في إطار عرض أوستن للأحداث، للبطلة (إليزابيث بينيت) وللقارئ، فهم دارسي وفقًا لإعادة بناء الأحداث التي جرت في ماضيه.

(٣٠) افترض آرت جريسر وبرينت أولد وبيانكا كليتك (٢٠٠٢) أن السرديات تحوي دائمًا ملامح تفسيرية؛ لأن القراء يجب أن يفهموا سبب تصرُّف الشخصيات بالطريقة التي اتبعتْها. كما أشارت بي دي جيمس (٢٠٠٩) إلى نقطة شبيهة بتلك التي أثيرها؛ من حيث اعتبار جين أوستن تبتكر نوعًا معينًا من القصص البوليسية، برغم أن المثال الذي استعانت به لم يكن رواية «كبرياء وتحامل»، ولكن رواية «إيما»؛ إذ تقول: «السر الذي يُمثِّل الدعامة الأساسية لكل الأحداث هنا هو العلاقات غير المحدَّدة بين العدد المحدود من الشخصيات» (ص٦).

الفصل الخامس: المشاعر

(١) فحص دين موبس وزملاؤه (٢٠٠٦)، من خلال تجارب أجروها، تأثيرَ كوليشوف، وهو عبارة عن تسلسل يتجاور فيه وجهٌ حيادي خالٍ من التعابير لأحد الممثِّلين مع غرض له أهمية شعورية بارزة، يُفترض أن نظر الممثل موجَّه إليه، ووجدوا أن الجمع بين صورة وجه حيادي التعابير وسياقات من مقاطع مصوَّرة عاطفية قد غيَّر طريقة رؤية الأوجه، كما لحظوا آثارًا مماثلةً للسياقات نفسها من خلال التصوير العصبي.

(٢) يقول يون بارنا (١٩٧٣) إن أيزنشتاين كان صديقًا مقرَّبًا لكوليشوف، وإنه — في عام ١٩٢٣، ومع بدايات مسيرته في صناعة الأفلام — درس مع كوليشوف لمدة ثلاثة أشهر.

(٣) لطالما تأثَّر الإبداع الأدبي بالتقنية، وكان لتقنية الكتابة التي ظهرت قبل ٥٠٠٠ عام، تأثيرها الهائل عليه، وقد انتقلنا منذ ذلك الحين من القصِّ المؤدَّى شفاهةً بالكامل — سواء بين شخصين، أو في مجموعات ودية، أو في زيارات القصاصين المحترفين للقرى أو البلدات — إلى فكرة سيدات الطبقة الوسطى وهُنَّ جالسات في مقاعدهنَّ الوثيرة في المقاطعات الإنجليزية يقرأن رواية «كبرياء وتحامل» الصادرة مؤخرًا في طبعتها الأنيقة. ومنذ ذلك الحين، ظهرت الأفلام، ثم قدَّم لنا الكمبيوتر مؤخرًا ألعاب الفيديو التي تخطَّى الحجم الاقتصادي لصناعتها عام ٢٠٠٦ حجم صناعة الأفلام. ومع هذه التقنية، تأكد مجدَّدًا تأسُّس القَصص الخيالي في اللعب التمثيلي الذي شرحته في الفصل الثاني، ويدين اللعب التمثيلي في ألعاب الفيديو وعوالمه الخيالية بالكثير للقصص الخيالي التمثيلي والفيلمي.

(٤) النسخة المنشورة أعدَّها ستيفان شفان وشيرمين إلديرار (٢٠١٠).

(٥) قاست كريستين نوتهيلفر وجوردان ديلونج وجيمس كاتينج (٢٠٠٩) طول اللقطات في أفلام هوليوود المحوَّلة إلى الصيغة الرقمية على مدار ٨٠ عامًا. وتكوَّن النموذج الذي استخدموه في دراستهم من فيلمٍ واحدٍ من كل نوع من ثلاثة أنواع من الأفلام، هي: الأفلام الدرامية، والأفلام الكوميدية، وأفلام الحركة، عن كل عام من الأعوام ١٩٤٥ و١٩٦٥ و١٩٨٥ و٢٠٠٥. ووجدوا أن مدة اللقطات على مدار فترة الأعوام الستين قد قَصُرَت في كل أنواع الأفلام من متوسط ١٣ ثانية عام ١٩٤٥ إلى ٦٫٨ ثوانٍ عام ١٩٦٥، ثم إلى حوالي ٤ ثوانٍ في أفلام ١٩٨٥ و٢٠٠٥.

(٦) صار تبيُّن المشاعر من خلال تعابير الوجه من النتائج الأساسية للأبحاث المعنية بالمشاعر، ويُعَدُّ بول إكمان (٢٠٠٣) أبرز الباحثين في هذا المجال، وقد اقترح إكمان أن بعض التعابير الشعورية مشتركة بين كل البشر، ويمكن تبيُّنها في جميع أنحاء العالم، وكذلك أن السيماء الأقل وضوحًا لتعابير الوجه يمكن أن يلحظها من تمرَّسوا على تبيُّن حركات عضلات الوجه؛ بحيث يمكن على سبيل المثال كشف الكذب في تعابير التوتُّر العابرة للوجه. وقد حقَّقت أفكار إكمان قفزةً غير معتادة من عالم المؤلَّفات الأكاديمية إلى عالم المسلسلات الدرامية في مسلسل «اكذب عليَّ» من إنتاج صامويل باوم (٢٠٠٩).

(٧) تعرضت مشاعر الشخصيات الخيالية لتحليلات مشوِّقة على مدار سنوات عديدة؛ مثل تحليل إيه سي برادلي (١٩٠٤) لشخصيات شكسبير. والمدهش أن تحليل مشاعر الجماهير في أعمال شكسبير لم يحدث إلا مؤخرًا، مثلما فعل صامويل إل جونسون (١٩٥٢). إلا أن الناقدَيْن الجديدَيْن، كيرت ويمسات، ومونرو بيردسلي (١٩٥٤)، استنكرا الاهتمام بمشاعر القراء في ورقة بحثية شهيرة، قالا فيها: إنه من المغالطة إرباك دراسة القصيدة — التي هي الغرض الحقيقي للدراسة — بأثرها على القارئ.

(٨) أجرى برونو ويكر وزملاؤه (٢٠٠٣) الدراسة التي أثبتت أن المنطقة الدماغية نفسها مسئولة عن كلٍّ من التعبير عن الاشمئزاز وإدراكه لدى الآخرين، وهي منطقة الجزيرة الأمامية، وقد عزَّزت أبحاث أخرى هذه النتائج.

(٩) اكتشفت هَنًّا تشابمان وزملاؤها (٢٠٠٩) أن تعبير الوجه عند الاشمئزاز، الذي تنقبض فيه العضلات الرافعة للشفة العلوية تُكَرَّر عند تذوُّق شيءٍ مرٍّ، وعند التعرُّض للظلم في لعبة ما.

(١٠) طلبت بولا نيدنثال وزملاؤها (٢٠٠٩) من المشاركين في التجربة قراءة كلمات مادية تُعبِّر عن السعادة (مثل «ابتسامة»)، أو الاشمئزاز (مثل «قيْء»)، أو الغضب

(مثل «عراك»)، وكلمات حيادية (مثل «كرسي») في أثناء تسجيل النشاط الكهربي لعضلات وجوههم. ووُجد أن المشاركين الذين طلب منهم الحكْم ما إذا كانت كل كلمة قد ارتبطت بشعور معيَّن قد نشطت عضلات وجوههم المرتبطة بصنع التعبيرات الوجهية المناسبة للسعادة أو الاشمئزاز أو الغضب (بالرغم من أن ذلك لم يحدث عند قراءة الكلمات الحيادية)، بينما لم يظهر أي نشاط في عضلات الوجه لدى المشاركين الذين طُلب منهم الحكم ما إذا كانت الكلمة الموجودة أمامهم مكتوبة بحروف كبيرة أم صغيرة. كذلك أدَّى منْع المشاركين من رسْم أي تعابير على وجوههم عن طريق العضِّ على قَلمٍ (باستخدام أسنانهم وشفاههم) إلى إضعاف قدرتهم على إصدار أحكام دقيقة عمَّا إذا كانت الكلمات دلَّت على مشاعر معيَّنة، وهو ما أفاد أن للانعكاس دورًا سببيًّا في فهم المشاعر. كان صنع التعبيرات الوجهية بصفته جزءًا من إدراك المشاعر، وهو ما تُؤكِّده الأدلة الآن، موضع مناقشة من لورانس بارسالو (٢٠٠٨)، ومن نيدنثال وزملائه أيضًا، من حيث المحاكاة والتجسيد. إلا أن كاثلين بوجارت وديفيد ماتسوموتو (٢٠١٠) أثبتا مؤخرًا أن الأشخاص الذين يُعانون من متلازمة موبيوس؛ أي يُعانون من الشلل في عضلات وجوههم، يستطيعون التعرُّف على التعابير الوجهية، ويقترح المؤلِّفان أن المخ يتميَّز بالمرونة؛ بحيث إنه في حال تعطُّل جهاز معين بالجسم تُوجد وسيلة بديلة للإدراك الحسي.

(١١) أجرى واتارو ساتو وساكيكو يوشيكاوا (٢٠٠٧) الدراسة التي سجَّلا فيها في الخفاء التعابير الوجهية التي أبداها الناس عندما نظروا إلى تعابير سعيدة أو غاضبة، وسجَّل فرانشيسكو فوروني وجون سيمين (٢٠٠٩) نشاط العضلات الوجهية، ووجدا أن القراء عندما صادفوا وصفًا لفظيًّا لتعبير شعوري؛ مثل «التبسُّم»، نشَطَت في وجوههم العضلات المسئولة عن عمل التعابير الموافِقة لذلك.

(١٢) فريدريك دو فينيمو وتانيا سينجر (٢٠٠٦) هما مَن وصفا المشاركة الوجدانية بأنها تتكون من أربعة أجزاء. وثمَّة أبحاث نشطة حول الانعكاس وعلاقته بالمشاركة الوجدانية؛ مثل أبحاث ماركو ياكوبوني (٢٠٠٩). علاوةً على ذلك، أظهرت دراسة ماركو تاميتو وزملائه (٢٠٠٩) أن شخصين مصابَين بتلف قشري في المخ، منَعهما من القدرة الواعية على رؤية تعبيرات الوجه أو الأفعال الشعورية وإدراكها، ظلا قادرَين على إبداء تعبيرات وجهيَّة عكسَت المشاعر التي أوحت بها تعبيرات عُرضَت عليهما، ويدلُّ هذا على وجود ممرٍّ غير قشريٍّ (ربما يرجع إلى زمن النشوء والارتقاء) يعمل على خدمة الانعكاس والمشاركة الوجدانية.

(١٣) يأتي فرانس دو فال (٢٠٠٤) في صدارة مناصري فكرة أن المشاركة الوجدانية قديمة في تاريخ تطور الرئيسيات.

(١٤) هذا الاقتباس البادئ بعبارة: «نرى مشاعر ... لا نرى التواءات وجهية» للودفيج فيتجنشتاين مأخوذ من استشهاد لبرايان بويد (٢٠٠٩) ص١٣٤. يستغرق الرسامون فترة طويلة أثناء تدريبهم في تعلُّم رسم أشكال الضوء والألوان لتصوير الوجوه، ومثلهم تمامًا، استغرق الباحثون في مجال تشريح التعابير الوجهية فترةً طويلة للتفريق بين العضلات المستخدمة لرسم كل نوع من التعابير؛ انظر على سبيل المثال بول إكمان (٢٠٠٣).

(١٥) افترضتُ في مقالٍ لي أن الإدراك التشاركي الوجداني يُتيح لنا التوافق اجتماعيًّا مع الآخرين. أوتلي (٢٠٠٩).

(١٦) يوجد فرق شاسع بين الأهمية الشعورية للنماذج العقلية التي نُقيمها لآخر بناءً على الملاحظات أو الآراء المنقولة، وبين الأثر والأهمية الأكبرَين اللذين تُخلِّفهما أفعال شخص آخر أو تقاعسه عن الفعل بما يؤثِّر علينا شخصيًّا؛ كأن نشعر بخذلان شخْص لنا، أو عندما ننجَح في إنجاز مهمَّة صعبة بالتعاون مع آخر. يمكن الاطِّلاع على أدلة على هذا النوع المهمِّ شعوريًّا من التأثير في النماذج العقلية في كتب مظفر وكارولين شريف (١٩٥٣)، ودراسات أوتلي ولوريت لاروك (١٩٩٥)، ولاروك وأوتلي (٢٠٠٦).

(١٧) تقول فالنتين كاديو (٢٠٠٨) إننا نميل إلى تعمُّد اختيار الأعمال الواقعية؛ لأن موضوعاتها مهمَّة لنا بالفعل، وبالتالي نتأثَّر بها في الغالب. وتفترض كاديو أن بإمكان المرء أيضًا التأثُّر في الأعمال القصصية بأمورٍ لم تكن ذات أهمية بارزة له قبل قراءتها.

(١٨) يبدو أن أرسطو كان أول من طرح فكرة أن المشاعر تربط بين الأحداث والاهتمامات في كتابه «الخطابة». والصيغة التي أطرحها هنا ترجع إلى نيكو فريدا (١٩٨٦)، ووَضَّحها بقدْر أكبر كلٌّ من كيث أوتلي وجينيفر جينكينز وداكَر كِلتنر (٢٠٠٦).

(١٩) في أول دراسة طلبنا فيها من المشاركين كتابة حروف «ذ» و«ش» على هامش القصص أثناء قراءتها (أطروحة دكتوراه أنجيلا بياسون، ١٩٩٣) — وشارك فيها ٥٩ طالبًا بالمرحلة الثانوية بقراءة قصة عن الهوية في مرحلة المراهقة تتكوَّن من ٤٠٠٠ كلمة بقلم أليس مونرو أو كارسون مكولرز — عجز طالبان فقط عن كتابة أي أحرف على الهامش (انظر الورقة البحثية الصادرة عام ٢٠٠٢). أناقش أنا وريموند مار ومايا دجيكيك (٢٠١١) المشاعر الجديدة والذكريات الشعورية التي تحْدُث أثناء القراءة.

(٢٠) كان يُعتَقَد فيما مضى أن التماهي في القصص الخيالية الأدبية يقوم على الإعجاب، وعلى الرغبة في التشبُّه بالشخصية، وتشتمل دراسة لكيث أوتلي وميترا جولامين (١٩٩٧) على مناقشة لهذا الموضوع. وبينما يشتمل التماهي١٩٩٣ — ولا شك — على الإعجاب، أعتقد أن فكرة أن التماهي هو مشاركة وجدانية (وهو ما يشمل الإعجاب غالبًا) تُعَدُّ تطويرًا لهذه الأفكار الأقدم.

(٢١) يمكن أن يحدث تبني أهداف الشخصية حتى مع الشخصيات التي نكرهها، مثلما يحدث مع شخصية ريتشارد الثالث لشكسبير، وهو أثر غريب؛ إذ يبدو الانجذاب لمثل تلك الشخصيات مستعصيًا على الفهم.

(٢٢) تُشبه الآثار التي اكتَشفها توم تراباسو وجينيفر تشونج (٢٠٠٤) الآثار والصيغة التي حدَّدها فرويد في ورقته البحثية الصادرة عام ١٩٠٨ حول أحلام اليقظة والقصص الخيالية، التي ناقشتُها في الفصل الثاني.

لا أستطيع قراءة الألمانية، لذلك أعتذر عن أني قرأتُ فقط الملخَّص واستمعت إلى حديث فريتز برايتهوب (٢٠٠٩) الذي يفترض فيه أن المشاركة الوجدانية تضمُّ غالبًا سيناريو يشهد فيه شخص ما شخصين آخرَين متنازعَين. وهذا عنصر بارز في الفيلمين اللذين استعان بهما تراباسو وتشونج؛ حيث يضمُّ كلاهما خصمًا يزيد وجوده من مشاركتنا الوجدانية للبطل. ومن الشائع في مثل هذه السيناريوهات الثلاثية أن ينحاز الشخص المشارك وجدانيًّا إلى جانب أحد الشخصين بدلًا من الشخص الآخر. ويُشير برايتهوب إلى أن هذا يُعَد تقييدًا خطيرًا للمشاركة الوجدانية؛ لأنه يجعلها لا تختلف عن الانحياز لجماعة المرء ضد الجماعات الأخرى. وقد أثبت هنري تايفل (مثل مقال ١٩٨٢) أن أبسط الاختلافات قادرة على الدفع إلى حدوث انحياز (مبني على المشاركة الوجدانية) وتمييز بين الجماعات؛ على سبيل المثال، في إحدى الدراسات التي أجراها تايفل، قيل لأفراد إحدى المجموعات إنهم كانوا في تلك المجموعة لا في المجموعة الأخرى بسبب قرعة عُمْلة. وما حدَث أن المشاركين فور انتسابهم لمجموعة ما (مجموعتهم) اتخذوا قرارات من قبيل توزيع مكافآت مالية فيما بينهم، وفَضَّلوا أعضاء مجموعتهم (أو هؤلاء الذين كان حظُّهم من القُرعة وجه الصورة) وتحيَّزوا ضد أعضاء المجموعة الأخرى (أو هؤلاء الذين كان حظهم من القُرعة وجه الكتابة). وتدلُّ البساطة الشديدة التي اتَّسمت بها تلك الظروف التي ضمنت إحداث ذاك النوع من الأثر على أن المشاركة الوجدانية قابلة للحدوث دون تفكير أو حكم. وعلى الرغم من أن هذا قد يكون مقبولًا في عالم كرة القدم، فقد يكون مدَمِّرًا في الحياة الواقعية.

(٢٣) وضع تي إس إليوت (١٩١٩) في إطار النظرية الأدبية فكرة مكافِئَة لفكرة «نمط التقويم» يقول فيها الآتي:

> إن السبيل الوحيدة للتعبير عن المشاعر في الفن هي بتوفير «مُعادِل موضوعيٍّ»، أو بأسلوب آخر: توفير مجموعة من الأشياء وموقف، وسلسلة من الأحداث التي ستكون تركيبة هذا الشعور تحديدًا؛ بحيث إنه عند تقديم الحقائق الخارجية — التي يجب أن تُختَتَم بخبرة حسية — يُثار الشعور في الحال (ص١٠٧–١٠٨).

فكرة إليوت أن المشاهد أو القارئ يتلقَّى نمطَ أحداثٍ خارجيًّا أو «معاملًا موضوعيًّا» عن طريق «تجميعٍ متقَنٍ لانطباعات حسية متخيَّلَة» يُعبَّر عنها بالكلمات؛ بحيث يوجد «توافُق تامٌّ بين ما هو خارجي وبين المشاعر» (ص١٠٨). ويبدو أن ما يقصده إليوت هو أن الكلمات التي تُعبِّر عن الأحداث الخارجية تُتيح تخيُّل الانطباع الحِسيِّ الذي يتسبَّب بدوره في حدوث الشعور الداخلي. وتقترح الأدلة النفسية الحديثة — كما ناقشتُها في هذا الكتاب — أنه قد يكون من الأفضل استبدال فكرة التجسيد الداخلي بفكرة الانطباع الحسي.

(٢٤) لعلَّ الأمر، كما قال فيلسوف الأفلام نويل كارول (١٩٩٠)، أنه فور تقديم حدَث يُثير الخوف أو الغضب في إطار سرديٍّ معيَّن، نتطلع نحن إلى الخاتمة السردية، بل ونستمتع بها.

لا توجد أبحاث كثيرة لتوقُّعات الناس عند تفاعلهم مع قصة خيالية، أو ما إذا كانت توقُّعاتهم تلك قد تحقَّقت بالفعل. ومن الأبحاث القليلة التي أجرِيَت بحثٌ أجرَته باتريشا ستيكلي ولوريت لاروك (١٩٩٦) من مجموعتنا، اتصلتا فيه بأشخاصٍ وهم يهِمُّون باستئجار أفلام فيديو، وملأ المشاركون استبيانًا طُلب منهم تسجيل مشاعرهم أثناء اختيار الفيلم، وكذلك بعد مشاهدتهم له، وقد تجنَّب المشاركون استئجار الأفلام التي توقعوا أن تبعث فيهم مشاعر لا يرغبون في عيشها. ولم يتوقَّع أغلب الأشخاص أن مشاهدة الفيلم الذي استأجروه قد يُغيِّر حالتهم المزاجية، ولكن الواقع أن الأغلبية تعرَّضت لهذا النوع من التغيير فعلًا. تطابقت أمزجة المشاركين وأمزِجة الشخصيات في حالة تماهي الشخص مع ظروف الشخصية، أو مع ما قالته الشخصية أو فعلته. علاوةً على ذلك، تأسَّس الاستمتاع بالأفلام على القصة، وعلى خبرة المشاعر التي توقَّعها المشاهدون، وتحسَّن ذلك غالبًا عند المشاهدة مع صديق أو شريك.

(٢٥) يضم كتاب دانييل إنجولز وزملائه (١٩٩٠) تعليق أبينافاجوبتا حول موضوع «الراسا».

(٢٦) أجرت إيلي كوناين (٢٠٠٠) دراسة قيِّمَة لمشاعر الممثلين. إن الفكرة القائلة بأن مشاعر الممثلين يمكن أن تستمدَّ من خبراتهم الشخصية المستحضَرة — حسب نصيحة كونستانتين ستانيسلافسكي — تنطبق نظريًّا على التدريبات. أما في الأداء الفعلي، فتتركز مشاعر الممثِّلين بدرجة أعلى على التمكُّن من إجادة الأداء، وعلى التواصل وجدانيًّا مع الجمهور.

(٢٧) يناقش جيرالد كابتشيك (٢٠٠٢) مفهوم المسافة النفسية لإدوارد بولو (١٩١٢).

(٢٨) اكتشفت مايا دجيكيك وزملاؤها (٢٠٠٩ب) أن الأشخاص ذوي العقلية الدفاعية القوية المتَّسمين بالانعزالية إلى حدٍّ ما، تكون مشاعرهم أقوى من مشاعر الأشخاص غير الدفاعيين عند قراءة القصص. وقد تمكَّنَت صيغة القَصص الخيالي من التحايل على دفاعاتهم المعتادة.

(٢٩) يقترح ديفيد مِيول ودونالد كويكن (٢٠٠٢) كذلك أن مشاعر التماهي أو التعاطف الجديدة تحدُث عند القراءة، إلى جانب إمكانية حدوث مشاعر تغيير الذات، التي تُستَمَد في الأساس من الذاكرة.

وقد توصَّل كلٌّ من ميشيل هيلشر وجيرالد كابتشيك وجاري لينارد (٢٠٠٨) إلى مؤشر إلى أن الأنواع الأدبية المختلفة يمكن أن تستحثَّ المشاعر بطرق مختلفة؛ حيث طلبوا من المشاركين في دراستهم مشاهدة أفلام أُنتجت في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، من نوعي الميلودراما وأفلام الجريمة. ووجدوا أن مشاهدي أفلام الميلودراما (بالمقارنة مع أفلام الجريمة) كانوا أقدر على التعرف على مشاعر الشخصيات، وكانوا مرشَّحين بقدر أكثر للتماهي مع الشخصيات، ولاستدعاء ذكرياتٍ شخصية. والراجح بوجه عام أن تنوُّع الطرق والأساليب (في القصص الخيالية النثرية والأفلام) يُحرِّك القراء والمشاهدين نحو أنماط مختلفة من التجارب الشعورية.

(٣٠) طلب فيكتور نيل (١٩٨٨) من المشاركين في دراسته أن يختار كلٌّ منهم كتابًا لم يقرأه، ولكنه متأكِّد من أنه سيعجبه، وأن يُحضره إلى المكتبة، وهناك سجَّل النشاط الكهربائي في أدمغة المشاركين أثناء قراءة الكتب المختارَة، ووجد نيل أن القُرَّاء الذين اندمجوا مع النص دخلوا حالة من الإثارة الشديدة المبهِجَة وكأنهم قد دخلوا في غيبوبة.

(٣١) هذه الفقرة عن عملية التنقل فيما بين سلسلة من الحالات الشعورية أثناء قراءة عمل أدبي مستلهَمة من مقال ديفيد مِيول (٢٠٠٨)، الذي يربط الفكرة بالمسافة الجمالية في النص.

(٣٢) لنفترض أن الفقرة في أي قصة نثرية تتناول عادةً فكرة واحدة أو ملحوظة واحدة (وهو المعادل للقطة في الأفلام)، أو قولًا واحدًا لإحدى الشخصيات. ولا شك أن بعض الكُتَّاب يكتبون فقرات مركَّبة تضمُّ أفكارًا متعدِّدة.

وفي ظني أن المجاز يشمل ثلاثة عناصر مرتبطة ارتباطًا وثيقًا؛ أولها أن التجاور قد يكون له أثر تغريبي (من النوع الذي ناقشناه في الفصل الثالث)، لا يقتصر عمله على جذب الانتباه فقط، ولكن يُحتمَل أن يستدعي المشاعر أيضًا. والثاني أن التجاور قد يوحي بالتسلسل الزمني، والتضاد (الذي يُسمِّيه ويليام بليك — ١٧٩٣ — «التناقضات» التي لا غنى عنها للتقدم)، والتشابه، وأنواع أخرى عديدة من العلاقات. أما العنصر الثالث — الذي يُعرَف باسم المجاز المرسَل ذي العلاقة الجزئية — فيُقصد به استخدام جزء فقط من الشيء الأكبر. وقد يُذكَر هذا الجزء في فقرة أو يُوضَع في لقطة من فيلم، وتمكن الاستفادة منه في الدعوة إلى تخيُّل الكل الذي يشكِّل هو جانبًا منه في المعتاد، وهو هنا يدعو القارئ أو المشاهد لإكمال التجاور بنفسه، ومن الممكن توظيف هذه العناصر الثلاثة، كلٌّ على حدةٍ، أو توظيفها مجتمعةً.

(٣٣) تضمُّ مسرحية «هاملت» — قُبَيل نهايتها وبعد مقتل هاملت — أجمل الأبيات التي أعرفها وأغزَرها في صورها المجازية؛ إذ يقول هوريشيو:

> الآن ينهار قلبٌ نبيل. نم هنيئًا أيها الأمير العذب،
> وأفواج الملائكة تُنشِد وهي تحملك لمرقدك الأخير.

(هاملت، الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٣٦٤-٣٦٥)

يرمز القلب في عبارة «الآن ينهار قلبٌ نبيل» إلى الشخص كله (مجاز مرسَل علاقته الجزئية). وتعبير «نم هنيئًا أيها الأمير العذب» مجاز مرسَل آخر علاقته الجزئية، يُشير إلى حالة من السبات، ولكن الأهم أنه (كما نبهني باتريك هوجان) جزء من طقس تعَلُّقي، ويوحي بفكرة التعلُّق، وهذا التعلُّق ينقطع في النهاية بالموت، أما كلمة «تُنشِد» فتُعبِّر عن مراسم كاملة، ولكن الأهم أن المشهد يؤثر فينا، من وجهة نظري؛ لأن موت هذه الشخصية بالتحديد — على الرغم من أنها شخصية تخيُّلية — يُعبِّر عن ضَعفنا جميعًا، وهكذا تبدو

الكلمات مع البيت الثاني «وأفواج الملائكة ...» مفجِعَة، ويمتدُّ وَعْينا ليشمل البشر جميعًا، وكل شخص قيل له يومًا «نم هنيئًا»، حتى نحن أنفسنا.

(٣٤) توجد هذه الرسالة في كتاب جيمس بولدوين (١٩٦٣) «المرة القادمة تندلع النيران»، وقد حصلتُ عليها في عيد مولدي الخامس والعشرين عام ١٩٦٤ كما يظهر من إهداء مكتوب على نسختي من الكتاب، وأظنُّ أني قرأتها حينها. تربيت في صغري تربيةً منغلقةً بعض الشيء في إنجلترا التي غلب عليها السكان البيض، ولذلك كان لهذه الفقرة أثر تغريبي صادم لي بحيث لم تبرح ذاكرتي منذ ذلك الحين. وعنوان كتاب بولدوين مأخوذ من آية يستخدمها عبارةً تقديمية لكتابه: «أعطى الرب قوس قزح لنوح/لن يعود الماء، المرة القادمة تندلع النيران!» وتذكِّرنا هذه الاستعارة العميقة المؤثِّرة بأننا، نحن البشر، إن لم نراعِ بعضنا بعضًا ونراعِ عالمنا، فسوف تحلُّ بنا كارثة.

(٣٥) ناقش فولفجانج إيزا (١٩٧٤) فكرة أن الفجوات الموجودة في النص تُحفِّز القارئ على الحكم وتحفِّز خياله، وناقش سكوت ماكلاود (١٩٩٣) توسُّعَ الفكرة إلى الفجوات بين الصور.

يصف مارك تيرنر (٢٠٠٨) تجاور نمط مع آخر على النحو الآتي:

> يُعَد «الاندماج المفاهيمي» — الذي يُطلَق عليه كذلك اسم «المزج» — «عملية عقلية أساسية» تُطَبَّق على «المنظومات المفاهيمية» لإنتاج «شبكات اندماج مفاهيمي». وتوفر مَنظومات مفاهيمية بعَينها «المدخَلات» للشبكات. ويحمل الإسقاط الانتقائي من مدخلات المنظومات المفاهيمية ومن العلاقات بينها عناصر وعلاقات إلى «منظومة مفاهيمية مَمزوجة» غالبًا ما يكون لها «هيكل ناشئ» خاصٌّ بها. (ص١٣)

في المزج مزدوج النطاق، قد تؤثِّر منظومتان إحداهما على الأخرى، وقد تحدث صدامات ربما تنشأ منها خصائص جديدة بالكُلِّيَّة. وبالرغم من أن تيرنر قد ناقش المزج مزدوج النطاق فيما يتعلق بالاستعارة، فإنه يبدو أنسب مع المجاز من وجهة نظري.

(٣٦) هذه العبارة اللطيفة حول إضافة القراء العناصر الذاتية للقصص مقتبَسة من رسالة وجَّهَها أنطون تشيخوف إلى أليكسي سوفورين بتاريخ ١ أبريل ١٨٩٠؛ يارمولينسكي، ١٩٧٣، ص٣٩٥.

(٣٧) فكرتُ لوهلة في عمل تصنيف لأنواع تأثيرات المجاز: السببية وغيرها من أشكال التتابُع الزمني، والتشابه من خلال موضوع مشترك أعم وأعلى (وهو هنا يتشابه مع الاستعارة)، والتضاد، وتسرُّب الشعور المرتبط بعنصر معيَّن إلى عنصر آخر يُجاوره، وغير ذلك. وأهمُّ هذه الأنواع هو أوَّلُها: السببية؛ لأن التتابع الزمني يُستخدم في السرد ليُمثِّل الأفعال بصفتها نتاج الأهداف (أو الأسباب)، والمخرجات بوصفها نتاج الأفعال، والمشاعر بوصفها نتاج المخرَجات. وقد شرح توم تراباسو وبول فان دِن بروك (١٩٨٥) مثل هذه الهياكل السببية في الحبكات السردية، ولكنني أدركت أن الاحتمالات الممكنة لأنواع التأثيرات المجازية لا نهاية لها؛ لأن نطاق الارتباطات الممكنة بين أيِّ خبرة وأخرى — بالنِّسبة إلى الأفراد وإلى المجموعات — لا نهائي.

اهتمَّ السرياليون بالتجاورات الاعتباطية باعتبارها وسيلةً لاستكشاف اللاوعي، وكانوا يلعبون لعبة اسمها «الجثة الطريفة» يكتب فيها شخص كلمة، ثم يطوي الورقة بحيث لا يستطيع الشخص التالي رؤيتها، ثم يكتب الشخص التالي كلمةً أخرى، وهكذا بحيث تتكوَّن في النهاية جملة تكون على سبيل المثال على هيئة «الاسم الصفة فعل الاسم الصفة»، وهي التي نتج عنها في بدايات اللعبة العبارة الشهيرة «الجثة الطريفة سوف تشرب الخمر الجديد». وترتبِط هذه اللعبة بلعبة أخرى من أيام الطفولة تُسمى «الهاتف الخربان»، وفيها يهمس أحد الأطفال بكلمة للطفل التالي له، ويهمس هذا الطفل بالكلمة نفسها للطفل التالي، وهكذا حتى يُعلِن الطفل الأخير عن نتيجة تختلف تمام الاختلاف عن الرسالة الأولى. كذلك ترتبط اللعبة بأسلوب «إعادة التقديم المتسلسلة» الذي استخدمه فريدريك بارتلِت (١٩٣٢) كما ناقَشْنا في الفصل الثالث.

(٣٨) دار نقاش بيني وبين جوردان بيترسون حول أنه، في مجال العلاج النفسي، غالبًا ما يكون لدى المرضى تجارب حياتية غير متَّصلة بعضها ببعض، وأن المعالِج يستطيع أحيانًا عن طريق قول شيءٍ ما أن يساعدهم على إقامة الرابط المفقود.

(٣٩) يقول ديفيد لودج (١٩٧٧) إن المجاز أساسي للقصص الخيالي النثري والأفلام، بينما تبدو الاستعارة مناسبةً بقدر أكثر للشعر الغنائي والمسرح. يستطيع المرء فهم مقصد لودج، ولكن لعلَّ ما حدث مع القصص الخيالية النثرية والأفلام هو أن المجاز صار يجذب مزيدًا من الانتباه الآن، غير أننا إذا فكرنا في الأمر على النحو الذي اقترحه رومان جيكوبسون (١٩٥٦) فسنجد أن لغة الكتابة النثرية وصناعة الأفلام تستلزم وجود كلٍّ من قطبَي الانتقاء والتوليف. وهذا ينطبق بدءًا من الجانب الأصغر من المقياس

(الكلمات وأجزاء الصور) وحتى الجانب الأكبر (المشاهد والمخططات)، علاوةً على أن قطبَي اللغة يخلقان على التوالي، عند كل نقطة على المقياس، احتمالات إقامة الاستعارة والمجاز.

(٤٠) طرح ياك بانكسِب (٢٠٠٥) حجة مقنِعةً مفادها أن المشاعر كانت من أوائل أشكال الوعي في النشوء والارتقاء لدى الثدييات، وتظلُّ هي الأهم فيه.

(٤١) لا تتوفَّر دراسات نفسية كثيرة حول السبب الذي يدفعنا للتأثُّر بالأعمال الفنية حتى البكاء. ويقترح إد تان ونيكو فريدا (١٩٩٩) أن هذا يحدث حينما نشعر أننا في حضرة شيء أكبر منا.

الفصل السادس: كتابة القصص الخيالية

(١) أنا ممْتَنٌّ لأندرو جورج لسماحه لي بالحصول على ترجمته لهذه الأبيات الأولى من «ملحمة جلجامش». كانت الأبيات غير كاملة حين نشرت دار بنجوين ترجمته للملحمة عام ١٩٩٩، ولكن أدلة حديثة أظهرت اكتمالها.

(٢) اشتُهر راندولف هيرست، أحد أقطاب الصحُف، بنشره قصصًا إخبارية مفبرَكة في صحيفته لخدمة آرائه السياسية. وهو، كما وصفه مارتن لي ونورمان سولومون (١٩٩٠)، «اعتاد تأليف قصص مثيرة، ولقاءات ملفَّقَة، ونشر صور مزيَّفة وأحداث حقيقية محرَّفَة.»

(٣) أجرى رولف زفان (٢٠٠٨) بحثًا شائقًا حول إقامة القراء للمشاهد.

(٤) توجد مئات من الكتب والمقالات حول كيفية كتابة القصص الخيالية، بعض هذه الأعمال رائع، وبعضها كتبه مؤلِّفون ممَيَّزون ممارسون للمهنة، وجميعهم متفقون على الأهمية الهائلة للحوار. وقد اطَّلَعتُ على العديد من هذه الكتب، وفي رأيي أن كتاب صول ستاين (١٩٩٩) من بين أفضلها. (ستاين بالمناسبة هو محرِّر أعمال جيمس بولدوين.)

(٥) لاحِظ في الفقرة المقتبَسة من الفصل الأول من رواية جين أوستن «كبرياء وتحامل» كيف تُستخدم علامات التنصيص للإشارة إلى الحديث المباشر. لاحِظ كذلك كيف أن كل قول يُمثِّل فقرة منفصلة، ولاحظ أيضًا كيف تستَخْدِم الكاتبة إشارات صغيرة مثل «تجيبه زوجه» لتساعد القارئ على متابعة شخصية المتحدِّث. علامات الترقيم هي مجموعة من القواعد المتعارف عليها التي ظهرت بأكملها قبل فترة ليست بالطويلة من استخدام جين أوستن لها، ويمكنك المقارنة بين استخدام أوستن لعلامات الترقيم واستخدام صامويل ريتشاردسون لها في روايته «باميلا» (من القرن التاسع عشر) المذكور

منها اقتباس في الفصل السابع. ترجع كلمة punctuation (علامات الترقيم) إلى كلمة punctus أي نقطة، وكان المراد بها من حيث الأصل الإشارة إلى نقطٍ محدَّدة يأخذ فيها المرء نفَسَه أثناء القراءة الجهرية، إم بي باركس (١٩٩٢). والغرض من استخدام علامات الترقيم إعطاء إشارات للقارئ تساعده على فهم المادة التي يقرؤها، والأرجح أن أغلب القُرَّاء في أوروبا العصور الوسطى كانوا من الكهَنة، وكانت غالبية النصوص التي يُطالعونها خالية من علامات الترقيم، كما كانت تخلو أحيانًا حتى من المسافات الفاصلة بين الكلمات. والمفترَض أن هذا كان مقبولًا لهم؛ لأنهم كانوا على دراية بالمواد التي كانوا يُطالعونها. وكانت نظرية الرُّهبان في القراءة هي أن يقرأ الإنسان جهرًا مع الإنصات لما يسمع نفسه يتلوه. أما في العصر الحديث فلم تبدأ قراءة النصوص الجديدة سرًّا، بغرض فهمها عند قراءتها للمرة الأولى، إلا بعد اختراع الطباعة، ومع انتشار تعلُّم القراءة والكتابة، وهذا النوع من القراءة تحديدًا هو ما يحتاج إلى علامات الترقيم.

(٦) ناقش هنري جيمس في مقدمات كتبه أهمية وجهات النظر، وأبرز عيوب القصص الخيالية التي تختلط فيها وجهات النظر. وقد تابع بيرسي لاباك (١٩٢٦) — أحد أصدقاء جيمس — مناقشة الموضوع. ولا أتعرَّض هنا إلا لأشهر وجهات النظر في القصص الخيالية السردية.

(٧) صدرت قصة أنطون تشيخوف «السيدة صاحبة الكلب الصغير» عام ١٨٩٩. (يُترجَم عنوانها أحيانًا إلى «السيدة صاحبة الكلب الضئيل» أو «السيدة صاحبة الكلب الدُّمية».) وقد أورَدْتُ النسخة الإنجليزية التي أقتبس منها في هذا الكتاب في ثبت المراجع، وهي ترجمة جيدة، ولكن أفضل منها ترجمة ريتشارد بيفير ولاريسا فولوخنسكي في كتابهما (٢٠٠٠) «أنطون تشيخوف: القصص.» نيويورك: بانتام. ويمكنك العثور بسهولة على ترجمات أخرى على الإنترنت مثل: http://chekhov2.tripod.com/197.htm.

(٨) كتب كلٌّ من أندرش إريكسون وأندرياس ليمان (١٩٩٩) مقالًا مراجَعًا مفيدًا حول مفهوم الخبرة، كما كتب فيليب روس (٢٠٠٦) مقالًا حول الموضوع في إحدى المجلات، وكتب هوارد جاردنر (١٩٩٧) كتابًا مبنيًّا على سِيَر أشخاص صاروا خبراء في مختلف المجالات (ومنها سيرة فيرجينيا وولف). وتساوي الفترة التقريبية المطلوبة لاكتساب الخبرة — ١٠٠٠٠ ساعة — في مجال الاهتمام نحو ثلاث ساعات يوميًّا لمدة عشر سنوات، وهذا يُعادِل تقريبًا الفترة نفسها التي يقضيها الأطفال في قاعاتهم الدراسية خلال حياتهم، أو تساوي عشر ساعاتٍ يوميًّا لمدة ثلاث سنوات، أي الفترة المتوقَّع أن

يستغرقها الطلاب الجامعيُّون للحصول على شهادة جامعية. وينبغي من أجل تحقيق إنجاز حقيقي أن يُستثمر هذا الوقت في حل المشكلات وفي اكتساب المعرفة والأساليب الجديدة في مجال بعينه، ويُعَدُّ التدريب غالبًا مكوِّنًا مهمًّا في هذه الفترة.

(٩) يوجد في عالم القراءة ما يُوازي الخِبرة في الكتابة. قارَنَت جوان بيسكين (١٩٩٨) مجموعة من المبتدئين (طلاب تلقَّوا دورات تدريبية في الشِّعر في عامَيْهم النهائيين في المرحلة الثانوية، وطلاب دراسات إنجليزية في العامَيْن التمهيديَّيْن في الجامعة) بمجموعة من الخبراء (طلاب دكتوراه متقدِّمين في أحد أقسام اللغة الإنجليزية)، وطلبت منهم قراءة قصيدتين (من القرنين السادس عشر والسابع عشر) لم يسبِق لهم قراءتهما. مال القُرَّاء المبتدئون إلى التركيز على فهم معاني الكلمات والعبارات، ولكنَّهم وجدوا المعنى العام للقصيدة محيِّرًا، وهو ما أثَّر سلبًا على استمتاعهم بالقصيدة. على العكس، استطاع القُرَّاء من الخبراء التعامل مع البِنْيات الأكبر في كلتا القصيدتَيْن، وتبَيُّن الإشارات الضمنية فيهما، والتفكير في المعنى العام للقصيدتين.

(١٠) يقول ستانيسلاس دوان (٢٠٠٩) عن الذاكرة العاملة القصيرة المدى إنها «مساحة عمل عصبية واعية»، تشكلَت باعتبارها «نظامًا شاسعًا من الوصلات القشرية، يسمح بتنظيم الأغراض العقلية تنظيمًا مرنًا لتخدم أهدافًا جديدة» (ص٣٠١) ليس فقط في الفكر الواعي، ولكن في الاستكشافات الفنية كذلك.

(١١) توصَّل إن آن تشينويث وجون هيز (٢٠٠٣) إلى أن التداخل مع الذاكرة القصيرة المدى يؤثر سلبًا على تدفُّق الكتابة؛ حيث يميل الكُتَّاب المبتدئون أثناء الكتابة إلى التأثُّر بذاكرتهم القصيرة المدى ذات سعة التخزين المحدودة لآخر جملة كتبوها، وليس بخطة عامة للموضوع؛ انظر كذلك دراسة تييري أوليف (٢٠٠٤).

(١٢) رونالد كيلوج (١٩٩٤) و(٢٠٠١) هو صاحب نظرية أن المعرفة الأعمق بالموضوع تنعكس إيجابًا على تدفُّق الكتابة عنه.

(١٣) يمكن استخدام وسائل متنوعة لدراسة المصادر اللاواعية في الأعمال الأدبية، وتشمل هذه الوسائل ما يقوله المؤلِّفون عن أنفسهم في اللقاءات، والأساليب الحسابية (وتسمَّى أسلوبيات المتون) لدراسة متون الأعمال التي يُبدعها المؤلِّفون. وقد حلَّل كلٌّ من مايا دجيكيك وكيث أوتلي وجوردان بيترسون (٢٠٠٦) مجموعة من اللقاءات لكُتَّاب مبدعين معروفين، ولعلماء فيزياء معروفين، ووجدْنا أن الكُتَّاب منشغلون بالمشاعر السلبية أكثر من علماء الفيزياء.

(١٤) أشارت كارولين سبيرجن عام ١٩٣٥ إلى صور شكسبير المتخيَّلة عن الكلاب.

(١٥) يبدو أن الذاكرة الطويلة المدى تتمتَّع بسعة تخزينية لا حدود لها مقارنةً بالسعة المحدودة للذاكرة القصيرة المدى؛ فهي تضمُّ مجموعة الذكريات والمعاني والمفاهيم التخطيطية التي نملكها من النوع الذي درسه فريدريك بارتلِت (١٩٣٢). وقد درس كلٌّ من أندرش إريكسون ووالتر كينتش (١٩٩٥) عملية فهم النصوص، ووجدا أن الخبراء يبنون ما أطلقا عليه اسم الذاكرة العاملة الطويلة المدى، ومن النقاشات المفيدة حول هذا المفهوم، فيما يتعلق بالكتابة، عمل ديبرا ماك-كاتشين (٢٠٠٠) ولوسيل شانكوي ودوني ألمارجو (٢٠٠٢).

الفصل السابع: تأثيرات القصص الخيالية

(١) نبَّهني فرانك هيكمولدر إلى أن الشخصيات في حوارات أفلاطون تتحدَّث كما تتحدَّث الشخصيات في القصص الخيالية؛ أي بأساليب نابعة من شخصياتها، ومن معقولية الحديث، ومن الظروف.

(٢) فكرة أن جوهر القَصص الخيالي يتناول الذوات في العالم الاجتماعي، أو يتناول النيات وتقلُّباتها؛ فكرة سليمة من وجهة نظري، إلا أنها تضع حدودًا فضفاضة للموضوع. يستثني التعريف التقليدي للقصص الخيالية المذكرات والسِّيَر مثلًا، في حين أنها يمكن أن تتناول الأمور نفسها كذلك. وقد اتَّسمت سِيَر الحياة الحديثة التي كتبتها هيزيل رولي (٢٠٠٦) وكيتي رويفه (٢٠٠٧) وجانيت مالكوم (٢٠٠٧) بجميع الخصائص التي أكتب عنها، ومثلها مذكرات سيباستيان هافنر (٢٠٠٢) عن نشأته في ألمانيا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. وعلى العكس من ذلك، تتناول أنواعٌ معينة من كتب الخيال العلمي التكنولوجيا أكثر مما تتناول العالم الاجتماعي.

(٣) افترض إيريك هيفلوك (١٩٦٣) وجاك جودي وإيان وات (١٩٦٣) أن القدرة على القراءة والكتابة لها تأثير تحويليٌّ تمامًا على العقل بإتاحتها التفكير التجريدي. وقد قوَّضت تجربة سيلفيا سكريبنر ومايكل كول (١٩٨١) البنيانَ القويَّ لهذه الفكرة؛ حيث وجدا أن القدرة على التفكير في التجريدات ليست من أثر تعلُّم القراءة والكتابة هكذا، وإنما هي أثر للتعليم من النوع المكتسب في المدرسة. ويُقدِّم كتاب ديفيد أولسون (١٩٩٤) استعراضًا ممتازًا لتاريخ هذه الحركات.

(٤) يتعين على سائقي سيارات الأجرة في لندن اجتياز اختبار (يُسمى «المعرفة») يتعلق بكيفية الوصول من مكان إلى مكان آخر داخل المدينة؛ من أجل استخراج رخصة قيادة سيارة أجرة. وقد درست إلينور ماجواير وزملاؤها (٢٠٠٣) سائقي سيارات الأجرة في لندن، ووجدت أن حجم الحُصَين لديهم كان أكبر مما هو لدى غير سائقي الأجرة، وأن حجمه يرتبط بعدد السنوات المنصرفة في قيادة سيارات الأجرة.

(٥) تناول ريموند مار (٢٠٠٤) وناثان سبرينج وريموند مار وأليس كيم (٢٠٠٩) ومار (٢٠١٠) مسألة المناطق الدماغية المرتبطة بمهارات فهم العالم الاجتماعي التي تُستخدَم كذلك في قراءة القصص الخيالية.

(٦) يقول دولف تسيلمان (١٩٩١) إن الأفلام والأعمال التليفزيونية تنطوي على تمثيلات تفوق المعتاد للمشاعر عبر نطاق من الخبرات أعرض بكثير مما قد نقابله في حياتنا اليومية، ومن الممكن نتيجةً لهذا التعرُّض المضاعَف أن يزداد معدل المشاركة الوجدانية.

(٧) أجرى ريموند مار وكيث أوتلي وجيكوب هيرش وجينيفر ديلا باز وجوردان بيترسون (٢٠٠٦) الدراسة الأولى التي أثبتنا فيها وجود أثر لقراءة القصص الخيالية على القدرات الاجتماعية.

(٨) أجرى سايمون بارون-كوهين وزملاؤه (٢٠٠١) «اختبار الحالة العقلية من الأعين».

(٩) أجرى ريموند مار وكيث أوتلي وجوردان بيترسون (٢٠٠٩) الدراسة الثانية التي أثبتنا فيها وجود أثر لقراءة القصص الخيالية على القدرات الاجتماعية. واستَعَنَّا فيها باختبار قياسي للشخصية لما يُطلَق عليه السمات الخمس الكبرى: الانبساطية، والعُصابية، والانفتاح، والمقبولية، ويقظة الضمير. (العامل المتعلِّق بالاهتمام بالآخرين والانسجام معهم هو المقبولية.) كما أخضعْنا مشاركينا لاختبار الخيال الذي أشار إلى ميلهم للانجذاب إلى السرديات التخيُّلية.

وكان من نتائج دراستنا، نتائج مكرَّرة لما توصَّلَت إليه دراسات كثيرة من أن النساء أكثر قراءةً للقصص الخيالية من الرجال؛ مثل الاستقصاء الذي أجري لهم عام ٢٠٠٨ بعنوان «ارتفاع نسب القراءة» (٢٠٠٩)، وقد أجرى «الوقف القومي على الفنون» عام ٢٠٠٨، بالتعاون مع «مكتب تعداد الولايات المتحدة»، مقابلات — عبر الهاتف من حيث الأساس — مع ١٨٠٠٠ أمريكي من سن ١٨ عامًا فأكبر (بنسبة استجابة بلغت ٨٢٪)،

وكان السؤال: «خلال الاثني عشر شهرًا المنصرمة، هل قرأت (أ) مسرحيات، (ب) شعرًا، (ج) روايات أو قصصًا قصيرة؟» وباعتبار أن القراءة الأدبية إجابة موجبة عن أيٍّ من التصنيفات الثلاثة (أ، أو ب، أو ج)، وُجد أن نسبة ٤١٫٩٪ من الرجال قد قرءوا بعض الأدب، مقارنة بنسبة ٥٨٪ من النساء. (كانت النسبة الإجمالية للسكان الأمريكيين البالغين الذين قرءوا بعض الأدب في استقصاء عام ٢٠٠٨ هي ٥٠٫٢٪، وهي تُمثِّل زيادة منذ الاستقصاء الأسبق لعام ٢٠٠٢ حيث كانت النسبة ٤٦٫٧٪.)

(١٠) على النقيض بعض الشيء مما توصَّل إليه مار وزملاؤه، وجد ميهاي تشيكسينتميهاي وجيريمي هانتر (٢٠٠٣) أن التلاميذ الذين يقضون أوقاتًا أطول في القراءة الحرة يمضون أوقاتًا أقل مع الأصدقاء، وأنه برغم أن تمضية الوقت مع الأصدقاء تكون مرتبطةً بالسعادة في العموم، فإن هذا لا ينطبق على القراءة الحرة. ولكن من الممكن أن تكون هذه النتيجة مقصورة على الأطفال؛ إذ إن نسبة ٥٩٪ من العيِّنة كانوا تلاميذ في الصفين السادس والثامن، بينما كان البقية من الصفَّيْن العاشر والثاني عشر.

(١١) أجرت إيريني تسيكناكي طالبة الدكتوراه لدى فيلي فان بير (انظر فان بير ٢٠٠٨أ) دراسة الذكاء العاطفي على طلاب قسمَي العلوم والدراسات الإنسانية، ويتكرر في هذه الدراسة بعض العوامل الخاضعة للضبط؛ مثل الذكاء العام، وقدْر قراءات القصص الخيالية والواقعية.

(١٢) توصَّلَت أنجيلا بياسون (١٩٩٣) في أطروحتها لنَيل شهادة الدكتوراه إلى نتيجة تؤيِّد ما انتهى إليه فيلي فان بير (٢٠٠٨أ) من أن تدريس الأدب ينتزع الإنسانية من الدراسات الإنسانية؛ حيث توصَّلت إلى ارتباط درجة الاندماج العاطفي لدى طلاب المرحلة الثانوية أثناء قراءة قصتين أدبيتَين قصيرتين ارتباطًا عكسيًّا مع الدرجات المتوَقَّعة للطلاب في مادة اللغة الإنجليزية، وقد فسَّرنا هذه النتيجة بأن الأولوية في تقويم الطلاب في مادة اللغة الإنجليزية في المرحلة الثانوية تكون للكفاءة الفنية وليس للاندماج الشخصي.

(١٣) إذا كان القَصص الخيالي يساعد على تحقيق التفاهم الاجتماعي، يثور سؤال حول ما إذا كان ينبغي أن يمتاز كُتَّاب القصص الخيالية بقدرة خاصة على فهم الآخرين وفهم أنفسهم، ويبدو أن هذه الفرضية وجدت ما يدعمها في البحث المكرَّر في أغلبه الذي أجراه جيمس بينِبيكر (١٩٩٧)، وانتهى إلى ثبوت أدلة على وجود خصائص علاجية للكتابة عن المشكلات الوجدانية. وقد أثبَتَ كلٌّ من مايا دجيكيك وكيث أوتلي وجوردان بيترسون (٢٠٠٦) أن كُتَّاب القصص الخيالية ينزعون إلى الكتابة عن شواغلهم الوجدانية،

وخصوصًا السلبية. ومن الوارد أن بعض الكُتَّاب يزيدون من فهمهم، غير أنه من غير المعروف عنهم في العموم الوصول إلى حالات من الرضا أو من اللياقة الاجتماعية. وعلى الرغم من أن هذه المسألة لم تخضع لبحث كافٍ، يبدو أن الكثير من كُتَّاب القصص الخيالية يكتبون بالفعل من منطلَق معاناتهم في حياتهم الوجدانية. وربما يبدأ الكثيرون منهم من منطلَق يبعد عن هذا النطاق؛ ولذلك على الرغم من أن كُتَّاب القصص الخيالية يُحقِّقون مكاسب لأنفسهم، فليس بالضرورة أنهم يبلون بلاءً أفضل مقارنةً بالأشخاص الذين لا يكتبون.

(١٤) أجرت مايا دجيكيك وكيث أوتلي وسارة زويترمان وجوردان بيترسون (٢٠٠٩أ) الورقة البحثية التي تناولت تغيُّرات الشخصية الناتجة عن قراءة قصة أنطون تشيخوف «السيدة صاحبة الكلب الصغير» أو نسخة منها في شكل واقعي. وقد قيست الشخصيات من حيث السمات الخمس الكبرى للشخصية: الانبساطية، والعُصابية، والانفتاح، والمقبولية، ويقظة الضمير.

(١٥) أجرى فرانك هيكمولدر (٢٠٠٠) دراسةً سابِقَةً لدراسة دجيكيك وزملائها (٢٠٠٩أ) كلَّف فيها المشاركين بقراءةِ واحدةٍ من قصتين قصيرتين؛ إحداهما لآن بيتي، والأخرى لأنطون تشيخوف. ضمَّت كلتا القصتين بطلةً في علاقة غرامية، وقد أدخل هيكمولدر بعض التغييرات على القصتين؛ بحيث أصبحت كلٌّ منهما معروضةً إما من وجهة نظر البطلة أو العكس، ومع نهاية إما سعيدة أو حزينة. ولاحظ هيكمولدر حدوث تغيُّر بالنسبة إلى قصة بيتي — ولكن ليس مع قصة تشيخوف — في نظرة القُرَّاء الذكور (وليس الإناث)؛ إذ أصبح المشاركون الذين قرءوا النسخة المعروضة من وجهة نظر البطلة أشبه بالبطلة في وجهات نظرهم. ويناقش هيكمولدر نتائج دراسته في إطار نظرية الذات الممكنة لهيزيل ماركوس وبولا نورياس (١٩٨٦).

(١٦) توصَّل مارك سيستير وميلاني جرين (٢٠١٠) إلى أن التماهي مع الشخصيات في مقاطع الأفلام يُحدِث تغيُّرات لدى المشاهدين؛ إذ يجعلهم يشعرون — ولو مؤقتًا — وكأنهم أشبه بالشخصيات التي شاهدوها.

(١٧) يُعَد مقدار الحديث الذي يتلقَّاه الأطفال من أمهاتهم أو القائمين على رعايتهم بخصوص حالات الأشخاص العقلية؛ أي بخصوص الرغبة في شيء ما، أو التفكير أو الشعور، من العوامل المهمة التي تساهم في نظرية العقل لدى الأطفال. وقد فحص تيد رافمان وزملاؤه (٢٠٠٢) العلاقة بين محتوى حديث الأمَّهات ونظرية العقل لدى أطفالهم

ثلاث مرات على مدار عام. وفي كل مرة، كان يُطلَب من الأمهات وصف بعض الصور لأطفالهم، وفي كل مرة كان مقدار حديث الأم عن الحالات العقلية يُنبئ بفهم الأطفال لنظرية العقل لاحقًا، وهو ما تكرَّر حتى مع ضبط عاملَي أعمار الأطفال وقدراتهم اللغوية.

كذلك، طلبت كيمبرلي رايت كاسيدي وزملاؤها (١٩٩٨) من آباء مجموعة من الأطفال في سنٍّ ما قبل المدرسة أن يُدوِّنوا لمدة أسبوع أسماء الكتب التي يقرءونها على أطفالهم الصغار أو التي يقرؤها الأطفال بأنفسهم، ثم خضعت هذه الكتب للتحليل لاستخراج الحديث المتعلق بالحالات العقلية فيها، ووُجد أن ما نسبته ٧٨٪ من الكتب احتوى على لغة معبِّرة عن الحالات النفسية الداخلية، بينما ضمَّ ٣٤٪ منها شخصيات تؤمن بشيء ما يتَّضح أنه غير سليم، وشملت ٤٣٪ منها صفات للشخصيات. ومن ثَمَّ، فإن دفع الأطفال للتفكير في عقول الآخرين لا يقتصر على حديث الأمهات فقط، وإنما تساهم فيه كتب الأطفال أيضًا.

وفي دراسة أخرى، حلَّلَت جينيفر داير وزملاؤها (٢٠٠٠) ٩٠ كتابًا مخصصًا للأطفال من سن الثالثة إلى الرابعة، ومن سن الخامسة إلى السادسة، ووجدت أن الإشارات إلى الحالات العقلية، كالتفكير والرغبة في شيء والشعور، تكرَّرت كل ثلاث جمل تقريبًا.

(١٨) طلبت جوان أدريان وزملاؤها (٢٠٠٥) من مجموعة من الأمهات قراءة أربعة كتب مصوَّرَة لأطفالهنَّ البالغين من العمر أربع سنوات وخمس سنوات، وأن يُحدِّثنهم عن الصور والقصص الموجودة في الكتب، ويرتبط عدد المرات التي يقرأ فيها الوالدان القصص المصوَّرة في المنزل، وعدد مرات استخدام الأم لتعبيرات الحالات العقلية أثناء سرد الكتب المصوَّرَة على أطفالهن في المختبر ارتباطًا وثيقًا بقدرات الأطفال في المهام المتعلِّقة بنظرية العقل (بعد ضبط عوامل كالسن ونسبة الذكاء).

وجدت دوريت أرام وسيجاليت أفيرام (٢٠٠٩) أن مهارة الأم في اختيار الكتب لقراءتها على أطفالها في مرحلة ما قبل المدرسة هي العامل الأكثر ارتباطًا بالمشاركة الوجدانية والتطور الاجتماعي لدى هؤلاء الأطفال.

(١٩) انظر أيضًا بيتر ديكسون وماريسا بورتولوسي، ٢٠٠٤.

(٢٠) كتب جيروم ستولنيتز (١٩٩١) في مقالٍ لاذع أن تأثيرات الفن — على قِدَمه — القصيرة المدى. وتعَدُّ الدراما الإغريقية قوية الأثر كما يقول ستولنيتز، لكن «لا يوجد دليل واحد على أن أريستوفان مثلًا قصَّر الحرب البيلوبونيزية مقدار يوم واحد» (ص٢٠٠). وهو يقول إن تأثير الفن لا يظهر في التاريخ قطعًا. العكس هو الصحيح كما نبَّهني

فرانك هيكمولدر؛ فقد بيَّنَت لين هانت (٢٠٠٧)، على سبيل المثال، أن تأثير الفن الأدبي كان بالغًا في تقدُّم حقوق الإنسان في العالم.

(٢١) كان شتاينر مصيبًا في رؤيته أن أزمة الحرب العالمية الثانية لا تخصُّ ألمانيا وحدها، ولكنها تمس الحضارة كلها، إلا أن فيلي فان بير أخبرني أن شتاينر لا يملك دليلًا على تأكيده أن العاملين في معسكر أوشفيتز كانوا مثقَّفين في الفنون أو أنهم اعتادوا قراءة أعمال جوته أو ريلكه. للتعمُّق في هذا الموضوع أَعَدْتُ قراءة كتاب «رجال عاديون» لكريستوفر براونينج (١٩٩٢) حول الكتيبة ١٠١ التابعة لشرطة النظام العام الألمانية، الذين شكلوا فِرَق قَتلٍ في بولندا، وتتوفَّر عنهم معلومات أكثر من تلك المتوفِّرة عن العاملين في معسكر أوشفيتز. وقد بنى براونينج أغلب أبحاثه لهذا الكتاب على التحقيقات القضائية مع ١٢٥ رجلًا من أصل ٤٨٦ رجلًا كانوا في الكتيبة. الجدير ذكره أنه لم يصل إلَّا جزء من ضباط الفرقة البالغين أحد عشر ضابطًا إلى مرحلة التعليم الثانوي، أما الجنود فكان أغلبهم من الطبقة العاملة في هامبورج، وكان متوسِّط أعمارهم ٣٩ عامًا. ولم يتلقَّ أيٌّ منهم تقريبًا أيَّ تعليم بعد سن الخامسة عشرة، عدا التدريب المِهَني. وفي عام ١٩٤٢، وبعد تجنيدهم بعامين ونصف العام، أصبحت وظيفتهم هي ذبح اليهود في البلدات والقرى البولندية. ويُقارِن براونينج بينهم وبين المشاركين في تجربة سجن ستانفورد التي أجراها فيليب زيمباردو (٢٠٠٧) التي استُقطِب المشاركون فيها عن طريق إعلان في جريدة محلية في ولاية كاليفورنيا، وكُلِّفوا بلعب دور الحراس في نموذج لسجن (وكلِّف عددٌ مساوٍ عشوائيًّا بلعب دور المساجين). والمثير هو التزام حوالي ٨٠٪ من أفراد شرطة النظام العام والحُرَّاس في تجربة محاكاة السجن بما تقتضيه أدوارهم، بينما استمتَعت نسبة كبيرة بسُلطتها الجديدة وأصبحت قاسية. (في تجربة السجن ظلَّ حوالي ثلث الحراس يخترعون أشكالًا جديدة من القسوة والمضايقات.) وقد رفض ما بين ١٠٪ و٢٠٪ من أفراد كتيبة شرطة النظام العام المشاركة في عمليات الإعدام رميًا بالرصاص، وبالمثل راعى اثنان من بين الحراس الأحد عشر في تجربة محاكاة السجن المساجين في تصرُّفاتهم. ويُذكَر هنا أنه من بين المتطوعين السبعين للتجربة، استُبعِد الأشخاص المصابون باضطرابات نفسية أو مَن كانت لهم سوابق إجرامية أو تتعلق بالمخدرات، واختير ٢٤ شخصًا فقط للمشاركة في الدراسة: فكانوا الأكثر استقرارًا وصحةً نفسيةً، وكانوا جميعًا طلابًا جامعيين. ولم يتمكَّن زيمباردو من التنبُّؤ من اختبارات الشخصية المبدئية بأيٍّ من هؤلاء المشاركين يُحتمل أن يتصرَّف بطريقة مختلفة. وتشير مؤشرات الانتشار إلى أن ما يقرب من ٥٫٨٪ من الرجال

(من السكان الأمريكيين) مصابون بالاضطراب النفسي المعروف باضطراب الشخصية المعادية للمجتمع؛ كونهم ضحية عوامل وراثية وسوء معاملة الوالدَين عمومًا، ويميلون إلى العنف تجاه الأشخاص الآخرين طوال حياتهم (انظر على سبيل المثال أوتلي وكِلتنر وجينكينز، ٢٠٠٦). ولكن لا يوجد تفسير معروف لتحوُّل بعض الرجال العاديين إلى القسوة حين يوضعون في مواقع سلطة. كما لا تتوافر أدلة تجريبية حول تأثير الأدب على الأشخاص الذين يُشاركون في لعب أدوار مجتمعية؛ مثل الشرطة، تستلزم الإجبار والقهر.

(٢٢) يُعَد كتاب ريتشارد إيفانز (٢٠٠٤) أفضل الروايات التاريخية الحديثة التي أعرفها حول أسباب تبنِّي ألمانيا للنازية، وقد لَحَظ الصحفي سيباستيان هافنر (١٩٤٠)، حتى منذ عام ١٩٣٩، أن النازيين الأقحاح لم يكونوا من مؤيدي أي برامج سياسية، ولكنهم كانوا رجالًا ينتمون لنوع معيَّن من الشخصية (من الممكن أن نُطلِق عليها اليوم الشخصية المضطربة المعادية للمجتمع).

(٢٣) تناقش مارثا نوسباوم (١٩٩٤) مسألة الارتقاء من وجهة نظر المدارس الفلسفية الإغريقية التي بدأت مع أفلاطون وأرسطو. وقد شملت هذا المدارس الأبيقوريين والرواقيين الذين رأوا أن الفلسفة — التي كانت القراءة في القلب منها — لا تتعلق في الأساس بالاستيعاب المفاهيمي؛ ولكن بكيفية الارتقاء بالذات والعثور على دواء للروح.

(٢٤) أجرى كلٌّ من ديبورا برينتيس وريتشارد جيريج ودانييل بيليس (١٩٩٧) التجربة التي أوضحَت أن القَصص الخيالي قادر على دفع الناس لتصديق أشياء غير حقيقية.

(٢٥) حجم الأعمال المتعلِّقة بالتأثيرات المحتملة للعنف والمحتوى الجنسي في وسائل الإعلام ضخم، وليس هذا معرض مناقشتها. ومن المقالات الحديثة بخصوص هذا الموضوع مقال بول بوكسر وزملائه (٢٠٠٩) حول تأثيرات العنف في وسائل الإعلام على المراهقين، ومقال ديبورا فيشر وزملائها (٢٠٠٩) حول تأثيرات المحتوى الجنسي في التليفزيون على المراهقين. وعلى الرغم من الجدل الدائر حول مدى قطعية هذه الأبحاث، تظلُّ دواعي القلق قائمةً حول التأثيرات الضارة المحتمَلة لبعض أشكال القصص الخيالية.

(٢٦) أوضح لي برايان بويد أن قائمة الموضوعات الاجتماعية الأربعة المحتملة النفع التي وضعْتُها تقييدية ومحدودة، واقترح أن الأدب قادر على تمكيننا من التفكُّر بتعمُّق أكبر في القضايا المطلَقة، ودعوتنا لملاحظة العالم الطبيعي ملاحظة أفضل، والتنقُّل بسرعة خاطفة في عوالم خيالنا، والانتقال من صورة لأخرى ومن نبرة لأخرى بأساليب لا تقتصِر

على الناحية الاجتماعية فقط. وبالرغم من أهمية هذه الاقتراحات، فإن مقصدي هو أن القصص الخيالية اجتماعية في الأساس.

(٢٧) كان الأدب مهمًّا في القضاء على العبودية في الغرب، ومن الكتب المهمَّة السيرة الصادرة عام ١٧٨٩ عن حياة أولودا إكويانو الذي أُسِر من أفريقيا، ونُقل إلى العالم الجديد ليكون عبدًا، وتعدَّدت أسفاره، وحظيَ بتعليم جيد، واشترى حريته، واستقرَّ في لندن. وتروي سيرته الذاتية — المكتوبة بأسلوب نثريٍّ بديع يُضاهي أسلوب الدكتور صامويل جونسون — قصةً مؤثِّرة حول معاملة العبيد. وكان كتابه شعبيًّا للغاية، وصار محرِّكًا قويًّا في بريطانيا للقضاء على تجارة العبيد. وفي الولايات المتحدة، يُحسَب لرواية هاربيت بيتشر ستو «كوخ العم توم» عام ١٨٥٢ تأثيرات مماثلة في القضاء على العبودية.

(٢٨) يمكن الربط بين تأثير المرآة الذي يُمكِّن جوموف من رؤية نفسه كما يراه الآخرون وبين فكرة هاملت (التي ناقشتُها في الفصل الأول) عن المسرحية داخل مسرحية في «هاملت»، بوصفها قادرةً على رفع مرآة أمام كلوديوس ليرى ظلَّه (انعكاسه)، ويرى نفسه كما يراه الآخرون.

(٢٩) هل يحدث الانتقال داخل القصة حين تكون المادة جديدة فقط؟ طرحت ميلاني جرين وزملاؤها (٢٠٠٨) هذا السؤال في دراسة استُقْطِب المشاركون فيها من جماهير السينما أثناء مغادرتهم قاعات العرض بعد مشاهدة فيلم «هاري بوتر» أو «سيد الخواتم». وقد أبدى المشاهدون الذين سبق أن قرءوا الكتاب المقتبَس منه الفيلم تأثُّرًا أقوى بظاهرة الانتقال داخل عالم القصة. ولعلَّ السبب في ذلك أن الأشخاص الذين قرءوا الكتب يُحتمل أنهم كانوا من المعجبين بالفعل بهاري بوتر، أو سكان العالم الذي أبدعه تولكين، ولهذا أجرى الباحِثون تجربة حضر فيها المشاركون إلى المختبر مرتين، وعُرِضَت عليهم في الزيارتين الأحداث نفسها، في صورة نصية أو مصوَّرَة. واتَّضَح أن قراءة مقطع من القصة ثم مشاهدة النسخة المصوَّرَة من الأحداث ذاتها أحدثَت أعلى درجة من تأثير الانتقال، بينما نتج عن مشاهدة المقطع المصوَّر ذاته مرتين أقلُّ قدرٍ من تأثير الانتقال (ولم يظهر أي تغيُّر في درجة الانتقال بين الجلستَين عند المشاهدة متبوعة بالقراءة، والقراءة متبوعة بإعادة القراءة). ربما تُتيح القراءة المزيد من التفكُّر، ومن ثَم عند مشاهدة فيلم للأحداث ذاتها بعد القراءة يكون المشاهد قد هُيِّئ لملاحظة مزيد من الأشياء المختلفة، والتفاعل معها بعمق.

(٣٠) أكَّدَت سونيا دال سين وزملاؤها (٢٠٠٤) أن للانتقال تأثيرًا فعَّالًا في إقناع الأشخاص باعتناق المعتقدات، ووجدت في دراسات تجريبية أن تصوير التدخين في الأفلام أثَّر على المعتقدات والتقديرات المتعلِّقة بالتدخين، وكذلك توصَّلَت في دراسة جماعية ممتدَّة إلى أن المراهقين الذين شاهدوا شخصيات تُدخِّن في الأفلام كانوا أكثر عُرضَةً للتدخين.

كذلك أجْرَت جين تساي وزملاؤها (٢٠٠٧) دراسة حول حثِّ التفضيلات لدى الأطفال عن طريق القراءة؛ إذ يختلف أسلوب تقويم الحالات الشعورية باختلاف الثقافات، وقد وجدت تساي وزملاؤها أنه بينما تُقدَّر حالات التحمُّس والسعادة لدى أطفال ما قبل المدرسة الأمريكيين الأوروبيين، تُقدَّر حالات الهدوء لدى أطفال ما قبل المدرسة في تايوان. ووجدوا أيضًا أن هذا التفضيل نفسه كان ظاهرًا في كتب الأطفال المصوَّرَة؛ إذ عرضت الصور في الكتب المصوَّرَة في الولايات المتحدة تعابير وأنشطة حماسية أكثر مما عرضته الكتب المصوَّرَة التايوانية. وتوصَّل هؤلاء الباحثون بجانب ذلك إلى أن تعريض الأطفال لقصصٍ ذات طابع حماسي أو هادئ قد غيَّر تفضيلاتهم تجاه الحالات المتحمِّسة أو الهادئة، وأن هذه النتيجة تكرَّرت لدى الأطفال الأمريكيين والتايوانيين.

(٣١) أجرى كلٌّ من آمبر راينهارت وتوماس فيلي (٢٠٠٧) تحليلًا تجميعيًّا للدراسات التي تُقارِن بين الإقناع عن طريق السرد والإقناع من خلال الأدلة الإحصائية، ويقول ملخَّص التحليل: «أجرِيَ تحليل تجميعي عشوائي لـ ٢٢ دراسة، قُورِنَت فيه الرسائل السردية بالرسائل الإحصائية. وعند فحص قياسات النتائج، كلٍّ على حدة، اتَّضح أن الرسائل السردية كانت أكثر إقناعًا من الرسائل الإحصائية، معامل ارتباط = ٠٫٠٩٩، احتمالية = ٠٫٠١٥.»

(٣٢) يُقصد بنظرية العالَم العادل في علم النفس الاجتماعي الاعتقاد بعدالة العالم، وقد قاس ماركوس أبل (٢٠٠٨) معتقدات مشاهدي التليفزيون بخصوص نظرية العالَم العادل، ومقابلها نظرية العالَم المخيف، وطلب كذلك معرفة عدد ساعات المشاهدة اليومية للتلفاز في ١٩ نوعًا مختلفًا من البرامج ضمَّت برامج تتناول موضوعات واقعية كنشرة الأخبار، وأربعة أنواع مختلفة من برامج القصص الخيالية. ووجد أن قدر مشاهدة التليفزيون بوجه عام يُنبئ بمدى قوة إيمان الأشخاص بأن العالم مكان مخيف، وهذا مفهوم؛ لأن أغلب البرامج التليفزيونية — وخاصة نشرة الأخبار — تُظهر ضحايا العنف والمرض والكوارث. ولكنه وجد كذلك أن الأشخاص الذين قضوا فترات أطول في مشاهدة برامج تتناول موضوعات قصص خيالي كان إيمانهم أقوى بكثير بفكرة عدالة العالم؛

يقول فرانك كيرمود (١٩٦٦) إن القَصص الخيالي هو إحدى الطرق التي نسعى من خلالها للتوصُّل إلى معنًى للعالم، وإن فكرة العدالة التي يُصوِّرها على سبيل المثال العديد من القصص التليفزيونية البوليسية والحوارية القانونية وإصدار الأحكام تُعطي هذا النوع من صنع المعنى.

ولكن هل يعني ذلك أن القَصص الخيالي المتَلفَز يعكس صورة تفاؤلية مضلِّلَة عن العالم من النوع الذي دافع عنه الدكتور بانجلوس في رواية «كانديد» لفولتير (١٧٥٩)؟ هذا وارد أحيانًا. ولكن إذا تأملنا نوعين من البرامج التليفزيونية — نشرات الأخبار والقصص الخيالية — فقد نجد أن النوع الأول يعمل على استدعاء مشاعر المشاركة الوجدانية داخلنا مع هؤلاء المبتلَيْن بالأحداث المروِّعة بأسلوب أكثر وضوحًا وصراحةً وأكثر انتشارًا اليوم، مقارنةً بما كان قبل مائة عام، بينما يُقدِّم الآخر نماذج لطريقة رؤيتنا للقسوة والطغيان والظلم.

(٣٣) من الدراسات التجريبية المتعلِّقة بفكرة أن الأدب يُعزِّز التعاطف دراسة أجراها فيلي فان بير وباندر مات (١٩٩٦) اكتشفا فيها تأثُّر مشاعر التعاطُف لدى القُرَّاء مع الشخصيات المختلفة في قصة قصيرة تتناول خلافًا زوجيًّا نتيجة وجهة النظر التي كُتِبَت بها القصة.

(٣٤) صدرت أطروحة فرانك هيكمولدر لنيل درجة الدكتوراه في كتاب (٢٠٠٠)، وقد وجد هيكمولدر في إحدى دراساته مستوًى منخفِضًا من التسامح مع الأعراف السائدة بين الطلاب الذين قرءوا قصة خيالية ولديهم تعليمات بأن يضعوا أنفسهم محل البطلة في القصة أثناء القراءة، مقارنةً مع الآخرين الذين طُلب منهم قراءة القصة دون هذه التعليمات، ولكن طُلب منهم إبراز بنية النص باستخدام قلم رصاص.

وفحصت بيتسي بالوك (٢٠٠٩) في دراسة ميدانية حول الموضوع نفسه تأثيرات استماع الأطفال في بعض المجتمَعات في رواندا لنوعين من المسلسلات الإذاعية؛ أحدهما عن الصحة، والآخر يهدف إلى تقليل التحيُّز والتعصُّب، ووُجد أن المجموعة التي استمعت إلى البرامج المصمَّمة لتقليل التحيُّز قد غيَّرَت من نظرتها وسلوكها نحو مزيد من الاحترام للزواج بين الأعراق والديانات المختلفة، ومزيد من المشاركة الوجدانية، ومزيد من التعاون، مقارنةً بالمجموعة التي استمعت إلى البرامج الصحية.

(٣٥) «مسرح المنتدى» هو نوع من المسرحيات ابتدعه أوجوستو بولا، وكان الغرض منه رفع مستوى الوعي بالعلاقات بين المستبدِّين والمضطهَدين، وكذلك إمكانيات تجنُّب العواقب المؤلمة لتلك العلاقة.

الفصل الثامن: الحديث عن القصص الخيالية

(١) أجرى برنارد ريمي (٢٠٠٩) سلسلة دراسات طلب فيها من المشاركين أن يُدوِّنوا مع نهاية كل يوم في يوميات على هيئة استبيانات أي مشاعر مرُّوا بها خلال اليوم، وطلب منهم توضيح ما إذا كانوا أخبروا أي شخص عن مشاعرهم هذه عن طريق الحوار. ووجد أن ٩٠٪ من المشاعر التي كانت بارزةً بما يكفي ليتذكرها المشاركون قد حدَّثوا بها شخصًا آخر أو أكثر.

(٢) قدَّم هارولد بلوم عرضًا جيدًا للقائمة الغربية للأعمال الأدبية النموذجية (١٩٩٤). من الأهمية بمكان وجود أسئلة تجريبية أفضل من غيرها حول ماهية الأدب، ويضمُّ كتاب «جودة الأدب» الذي حرَّرَه فيلي فان بير (٢٠٠٨) مناقشات لها.

(٣) أشهر الكتب المرجعية لحركة النُّقَّاد الجدد من تأليف كلينث بروكس وروبرت بين وارين (١٩٣٨) و(١٩٥٩).

(٤) وردَت العبارة التي قالها بيل بنزون حول كيفية تأثير النصوص في العقل والدماغ في موقع «أون فيكشن» الإلكتروني في يناير ٢٠٠٩ على الرابط الآتي: http://www.onfiction.ca/2009/01/on-interpretation.html.

(٥) اختارت زازي تود ٣٠ رواية معاصرة، وعقدت ثلاثة نقاشات (عن ثلاث روايات منفصلة) لسبع مجموعات تتكوَّن الواحدة منها من سبعة أفراد أو ثمانية، اختيروا عن طريق الرسائل الإخبارية والمقالات الصحفية في الجرائد، وحلَّلَت نصوص النقاشات الواحد والعشرين التي عُقدت ودام كلٌّ منها أقل من الساعة بقليل.

(٦) اشترك كلٌّ من جين تراونستين وروبرت واكسلر (٢٠٠٥) في تأليف كتاب بعنوان «تغيير الحياة من خلال الأدب»، علاوةً على روايات شخصية لكلٍّ من تراونستين (٢٠٠٠) وواكسلر (٢٠٠٠). وقد قوَّم روجر جرجورا وسوزان كرومهولتس (١٩٩٨) المشروع من خلال عيِّنة مكوَّنة من ٧٢ شابًّا من معاودي الإجرام الذين صدرت ضدَّهم أحكام مع إيقاف التنفيذ. وخضع ٣٢ من هؤلاء الشبان في مجموعة برنامج «تغيير الحياة من خلال الأدب» (من خلال أربعة فصول، يتكوَّن كلٌّ منها من ٨ أشخاص، أقيمت فيها ندوات أدبية وموضوعات أخرى). بينما لم يخضع ٤٠ آخرون لديهم سجلات جنائية مماثلة للبرنامج في مجموعة المقارنة. وخلال مدة الدراسة، ارتكب ستة من الرجال في مجموعة البرنامج (١٨٫٧٥٪) مزيدًا من الجرائم، بينما عاود ١٨ رجلًا في مجموعة المقارنة (٤٥٪)

ارتكاب الجرائم. وعلى الرغم من أن هذه النتيجة مبشِّرة، فإن الدراسة خلت من التحليلات الإحصائية، كما أحاط الغموض بالمكوِّنات النشطة للبرنامج.

(٧) تشي النتيجة التي توصَّلت إليها سوزان نيومان (١٩٩٦)، ومفادها أن لغة الأطفال تتحسَّن حين يقرأ الآباء عليهم القصص، بأنه من المرجَّح أن تساعد الحركات الشبيهة لبرنامج «الأدب من أجل الحياة» على تنمية تعلُّم القراءة والكتابة؛ بحيث لا تقتصر ثقافة تعلُّم القراءة والكتابة على الأمهات الشابات اللاتي يحضرن حلقات القراءة فقط، ولكن تشمل أطفالَهنَّ أيضًا.

(٨) تعطي جوان سوان ودانييل ألينجتون (٢٠٠٩) أمثلة لكيفية حدوث النقاشات الأدبية وإدارة العلاقات جنبًا إلى جنب في جماعات القراءة.

(٩) وجدت زازي تود (٢٠٠٨) في دراستها لجماعات القراءة أن المشاركين استخدموا الحبكة مرتكَزًا لنقاشاتهم.

(١٠) توصَّلَت زازي تود (٢٠٠٨) لبعض الأدلة على ما يُسمِّيه ديفيد مِيول ودونالد كويكن (٢٠٠٢) مشاعر تغيير الذات، التي تحدُث فيها الذكريات الشعورية، ونتيجةً للقراءة يُغيِّر القُرَّاء كيفية تأثُّرهم بتداعيات الذكريات.

(١١) ينصح تيموثي سبيرجين (٢٠٠٩) في تعليقه على قصة «السيدة صاحبة الكلب الصغير» أنْ نُراقب — نحن القُرَّاء — مشاعرنا مع تقدُّمنا في قراءة القصة. ويقول إننا في البداية نقرأ أن جوموف قد خان زوجته مرارًا؛ أي إنه شخص فاسد وسطحي، وقد نتساءل عما إذا كان سيُقيم علاقة غرامية جديدة — وهو ما يفعله — ونتساءل عن الاختلاف الذي سيحدث هذه المرة؟ هل سيكون هو الشخص الذي تهجره عشيقته؟ يقترح سبيرجين أنه بالتوازي مع النضج العاطفي الذي يحدث لشخصية جوموف بتعاطفه مع آنا، ننضج نحن القُرَّاء عاطفيًّا كذلك؛ لاستطاعتنا التعاطُف مع جوموف. ويتوصل سبيرجين في محاضراته كذلك إلى نتائج حول التوازي الذي يحدث بين الشخصيات الأدبية وبين أنفسنا أثناء القراءة، كما في هذه القصة لتشيخوف، وحول علاقة الشراكة بين الكاتب والقارئ، وتتشابه نتائجه تلك مع النتائج التي أتوصَّل إليها في هذا الكتاب.

المراجع

In the text I have avoided including dates in citations, but I have sometimes identified the researchers. References can be found from that identification or from the notes.

Adrian, J.E., Clemente, R.A., Villanueva, L., and Rieffe, C. (2005). Parent-child picture-book reading, mother's mental state language, and children's theory of mind. *Journal of Child Language, 32,* 673–686.

Aesop. (600–564 BCE). *The complete fables* (O. Temple and R. Temple, Trans.). London: Penguin (current edition 1998).

Aiello, L.C., and Dunbar, R.I.M. (1993). Neocortex size, group size, and the evolution of language. *Current Anthropology, 34,* 184–193.

Ainsworth, M.D.S., Blehar, M.C., Waters, E., and Wall, S. (1978). *Patterns of attachment: A psychological study of the strange situation.* Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Anonymous. (1000–1500). *Arabian nights' entertainments* (H. Weber, Trans.). Oxford: Oxford University Press (current edition 1995).

Anonymous. (1700 BCE). *The epic of Gilgamesh: The Babylonian Epic Poem and other texts in Akkadian and Sumerian* (A. George, Trans.). London: Penguin (current edition 2000).

Appel, M. (2008). Fictional narratives cultivate just-world beliefs. *Journal of Communication, 58,* 62–83.

Apuleius. (160–180). *The transformations of Lucius, or The golden ass* (R. Graves, Trans.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin (current edition 1950).

Aram, D., and Aviram, S. (2009). Mothers' storybook reading and kindergartners' socioemotional and literacy development. *Reading Psychology, 30,* 175–194.

Aristotle. (c. 350 BCE). *Rhetoric.* In W.R. Roberts (Ed.), *Aristotle: Rhetoric and Poetics* (pp. 3–218). New York: Random House (current edition 1954).

Aristotle. (c. 350 BCE). *Poetics* (G.E. Else, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press (current edition 1970).

Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The representation of reality in Western literature* (W.R. Trask, Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Augustine. (c. 401). *The confessions* (G. Wills, Trans.). New York: Penguin (current edition 2006).

Austen, J. (1813). *Pride and prejudice.* London: Dent (current edition 1906).

Axelrad, E. (1993). *Repeated recall as a measure of subjective response to literature.* MA thesis, University of Toronto.

Aziz-Zadeh, L., and Damasio, A.R. (2008). Embodied semantics for actions: Findings from functional brain imaging. *Journal of Physiology-Paris, 102,* 35–39.

Aziz-Zadeh, L., Wilson, S.M., Rizzolatti, G., and Iacoboni, M. (2006). Congruent embodied representations for visually presented actions and linguistic phrases describing actions. *Current Biology, 16,* 1818–1823.

Baldwin, J. (1963). Down at the cross: Letter from a region in my mind. In *The fire next time* (pp. 23–112). London: Michael Joseph.

Baron-Cohen, S., Wheelwright, S., Hill, J., Raste, Y., and Plumb, I. (2001). The "Reading the Mind in the Eyes" Test revised version: A study with normal adults, and adults with Asperger's syndrome or high-functioning autism. *Journal of Child Psychology and Psychiatry, 42,* 241–251.

Barna, Y. (1973). *Eisenstein: The growth of a cinematic genius.* Boston: Little Brown.

Barthes, R. (1975). *S/Z* (R. Miller, Trans.). London: Cape.

Bartlett, F.C. (1932). *Remembering: A study in experimental and social psychology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Barsalou, L.W. (2008). Grounded cognition. *Annual Review of Psychology, 59,* 617–645.

Baum, S. (Creator and writer). (2009). *Lie to me.* Fox Broadcasting Company, USA.

Bayard, P. (2007). *How to talk about books you haven't read* (J. Mehlman, Trans.). London: Bloomsbury.

Benzon, W. (2006). Literary morphology: Nine propositions in a naturalist theory of form. *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts, http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/2006_benzon01.shtml.*

Bergman, I. (Director). (1982). *Fanny and Alexander.* Sweden.

Biason, A. (1993). *Emotional responses of high-school students to short stories.* PhD thesis, University of Toronto.

Blake, W. (1793). The marriage of heaven and hell. In M. Plowman (Ed.), *Blake's poems and prophecies* (pp. 42–55). London: Dent Everyman's Library.

Bloom, H. (1994). *The western canon: The books and school of the ages.* New York: Harcourt Brace.

Boccaccio, G. (1353). *The decameron* (G.H. McWilliam, Trans.). Harmondsworth: Penguin (current edition 1972).

Bogart, K.R., and Matsumoto, D. (2010). Facial mimicry is not necessary to recognize emotion: Facial expression recognition by people with Moebius syndrome. *Social Neuroscience, 5,* 241–251.

Bohannan, L. (1966). Shakespeare in the bush. *Natural History, Aug/Sept,* 1–6.

Booth, W.C. (1988). *The company we keep: An ethics of fiction.* Berkeley, CA: University of California Press.

Bortolussi, M., and Dixon, P. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the empirical study of literary response.* New York: Cambridge University Press.

Bouzouggar, A., Barton, N., Vanhaeren, M., *et al.* (2007). 82,000-year-old shell beads from North Africa and implications for the origins of modern human behavior. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA, 104,* 9964–9969.

Bowlby, J. (1951). *Child care and the growth of love.* Harmondsworth: Penguin.

Bowlby, J. (1991). *Charles Darwin: A new life.* New York: Norton.

Boxer, P., Huesmann, L.R., Bushman, B.J., O'Brien, M., and Moceri, D. (2009). The role of violent media preference in cumulative developmental risk for violence and general aggression. *Journal of Youth and Adolescence, 38,* 417–428.

Boyd, B. (2009). *On the origin of stories.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bradley, A.C. (1904). *Shakespearian tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth.* London: Penguin (current edition 1991).

Breithaupt, F. (2009). *Kulturen der Empathie (Cultures of Empathy).* Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Brewer, W.F., and Lichtenstein, E.H. (1981). Event schemas, story schemas and story grammars. In J. Long and A. Baddeley (Eds.), *Attention and performance 9* (pp. 363–379). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Brooks, C., and Warren, R.P. (1938). *Understanding poetry: An anthology for college students.* New York: Holt.

Brooks, C., and Warren, R.P. (1959). *Understanding fiction, second edition.* New York: Appleton-Century-Crofts.

Brooks, P. (1984). *Reading for the plot: Design and intention in narrative.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brower, R.A. (1963). Light, bright, and sparkling: Irony and fiction in *Pride and prejudice*. In I. Watt (Ed.), *Jane Austen: A collection of critical essays* (pp. 62–75). Englewood Cliff, NJ: Prentice Hall.

Browning, C.R. (1992). *Ordinary men: Reserve Police Battalion 101 and the final solution in Poland.* New York: HarperCollins.

Bruner, J. (1986). *Actual minds, possible worlds.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bruner, J.S. (2002). *Making stories: Law, literature, life.* New York: Farrar, Straus and Giroux.

Buccino, G., Riggio, L., Melli, G., *et al.* (2005). Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: A combined TMS and behavioral study. *Cognitive Brain Research, 24,* 355–363.

Buckner, R.L., and Carroll, D.C. (2007). Self-projection and the brain. *Trends in Cognitive Sciences, 11,* 49–57.

Bullough, E. (1912). Psychical distance as a factor in art and an aesthetic principle. *British Journal of Psychology, 5,* 87–118.

Bunyan, J. (1678). *The pilgrim's progress.* Oxford: Oxford University Press (current edition 1984).

Burton, R. (1621). *The anatomy of melancholy: What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes and several cures of it.* Oxford, Modern edition, London, Dent (current edition 1932).

Cadieux, K.V. (2008). Intractable characters as personality extensions. In *OnFiction.* http://www.onfiction.ca/2008/09/intractable-characters-as-personality.html.

Call, J., and Tomasello, M. (1995). Use of social information in the problem solving of orangutans (Pongo pygmaeus). and human children (Homo sapiens). *Journal of Comparative Psychology, 109,* 308–320.

Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror or Paradoxes of the heart.* New York: Routledge.

Cassidy, K.W., Ball, L.V., Rourke, M.T., *et al.* (1998). Theory of mind concepts in children's literature. *Applied Psycholinguistics, 19,* 463–470.

Chanquoy, L., and Alamargot, D. (2002). Working memory and writing: Evolution of models and assessment of research/Mémoire de travail et rédaction de textes: évolution des modèles et bilan des premiers travaux. *L'année Psychologique, 102,* 363–398.

Chapman, H.A., Kim, D.A., Susskind, J.M., and Anderson, A.K. (2009). In bad taste: Evidence for the oral origins of moral disgust. *Science, 323,* 1222–1226.

Chaucer, G. (c. 1395). *The Canterbury tales* (N. Coghill, Trans.). Harmondsworth: Penguin (current edition 1951).

Chekhov, A. (1899). The lady with the toy dog, *in Anton Chekhov: Five great short stories.* New York: Dover (current edition 1990).

Chenowth, N.A., and Hayes, J.R. (2003). The inner voice in writing. *Written Communication, 20,* 99–118.

Chesterton, G.K. (1927). The secret of Flambeau, in *The secret of Father Brown* (pp. 170–176). Harmondsworth: Penguin (current edition 1974).

Chopin, K. (1894). The dream of an hour. In P. Knights (Ed.), *Kate Chopin: The awakening and other stories* (pp. 259–261). Oxford: Oxford University Press (current edition 2000).

Clark, A. (2006a). Language, embodiment, and the cognitive niche. *Trends in Cognitive Sciences, 10,* 370–374.

Clark, A. (2006b). Material symbols. *Philosophical Psychology, 19,* 291–307.

Coie, J.D., and Kupersmidt, J.D. (1983). A behavioral analysis of emerging social status in boys' groups. *Child Development, 54,* 1400–1416.

Coleridge, S.T. (1794–1820). *Coleridge's notebooks: a selection* (Ed. S. Perry). Oxford: Oxford University Press.

Coleridge, S.T. (1816). Kubla Khan in *The portable Coleridge* (pp. 156–158). Harmondsworth: Penguin (current edition 1977).

Collingwood, R.G. (1938). *The principles of art.* Oxford: Oxford University Press.

Collingwood, R.G. (1946). *The idea of history.* Oxford: Oxford University Press.

Comay, J. (2008). *Individual differences in narrative perspective-taking and theory of mind.* PhD thesis, University of Toronto.

Conan-Doyle, A. (1894). The Musgrave ritual, in *The Penguin complete adventures of Sherlock Holmes* (pp. 386–397). London: Penguin (current edition 1981).

Cooley, C.H. (1902). *Human nature and the social order.* New York: Scribner.

Costa, P.T., and McCrae, R.R. (1988). Personality in adulthood: A six-year longitudinal study of self reports and spouse ratings on the NEO Personality Inventory. *Journal of Personality and Social Psychology, 54,* 853–863.

Craik, K.J.W. (1943). *The nature of explanation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention.* New York: Harper Collins.

Csikszentmilalyi, M., and Hunter, J. (2003). Happiness in everyday life: The uses of experience sampling. *Journal of Happiness Studies, 4,* 185–199.

Csikszentmihalyi, M., and Larsen, R. (1984). *Being adolescent: Conflict and growth in the teenage years.* New York: Basic Books.

Cupchik, G.C. (2002). The evolution of psychical distance as an aesthetic concept. *Culture and Psychology, 8,* 155–187.

Cupchik, G.C., Oatley, K., and Vorderer, P. (1998). Emotional effects of reading excerpts from short stories by James Joyce. *Poetics, 25,* 363–377.

Dal Cin, S., Zanna, M.P., and Fong, G.T. (2004). Narrative persuasion and overcoming resistance. In E.S. Knowles and J.A. Linn (Eds.), *Resistance and persuasion* (pp. 175–191). Mahwah, NJ: Erlbaum.

Dante Alighieri. (1292–1295). *La vita nuova* (with facing English translation by Dino Cervigni and Edward Vasta.). Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press (current publication 1995).

Darwin, C. (1839). *The voyage of the Beagle.* London: Dent (current edition 1906).

Darwin, C. (1859). *On the origin of species by means of natural selection.* London: Murray.

Darwin, C. (1872). *The expression of the emotions in man and animals (second edition, of 1889).* London: Murray.

De Biasi, P.-M. (2002). Flaubert: The labor of writing. In A.-M. Christin (Ed.), *A history of writing* (pp. 340-341). Paris: Flammarion.

De Groot, A. (1978). *Thought and choice in chess.* The Hague: Mouton.

Debray Genette, R. (2004). Flaubert's "A simple heart," or how to make an ending: A study of manuscripts. In J. Deppman, D. Ferrer and

M. Groden (Eds.), *Genetic criticism: Texts and avant-textes* (pp. 69–95). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Dehaene, S. (2009). *Reading in the brain: The science and evolution of a human invention.* New York: Viking.

DeLoache, J. (1987). Rapid change in symbolic functioning in young children. *Science, 238,* 1556-1557.

Dennett, D. (1995). *Darwin's dangerous idea: Evolution and the meaning of life.* New York: Simon and Schuster.

De Sousa, R. (2009). The mind's Bermuda Triangle: Philosophy of emotions and empirical science. In P. Goldie (Ed.), *Oxford Companion to Philosophy of Emotions.* Oxford: Oxford University Press.

De Vignemont, F., and Singer, T. (2006). The empathetic brain: How, when, and why. *Trends in Cognitive Sciences, 10,* 435–441.

De Waal, F. (2004). On the possiblity of animal empathy. In N.H. Frijda, A.S.R. Manstead and A. Fischer (Eds.), *Feelings and emotions: The Amsterdam Symposium* (pp. 381–401). New York: Cambridge University Press.

De Waal, F. (2009). *The age of empathy: Nature's lesson's for a kinder society.* Toronto: McClelland and Stewart.

Dixon, P., and Bortolussi, M. (2004). Methods and evidence in psychonarratology and the theory of the narrator: Reply to Diengott. *Narrative, 12,* 317–325.

Djikic, M., Oatley, K., and Peterson, J. (2006). The bitter-sweet labor of emoting: The linguistic comparison of writers and physicists. *Creativity Research Journal, 18,* 191–197.

Djikic, M., Oatley, K., Zoeterman, S., and Peterson, J.B. (2009a). On being moved by art: How reading fiction transforms the self. *Creativity Research Journal, 21,* 24–29.

Djikic, M., Oatley, K., Zoeterman, S., and Peterson, J.B. (2009b). Defenceless against art? Impact of reading fiction emotion in avoidantly attached individuals. *Journal of Research in Personality, 43,* 14–17.

Donne, J. (1615–1631). *The sermons of John Donne, Volume 8.* (Eds. G.R. Potter and E.M. Simpson), Berkeley: University of California Press (current edition, 1960).

Donne, J. (1633). Holy sonnet VII. In J. Hayward (Ed.), *Donne: Complete verse and selected prose* (pp. 282). London: Nonsuch Press (current edition 1978).

Doody, M.A. (1997). *The true story of the novel.* London: HarperCollins.

Doris, J. (2002). *Lack of character: Personality and moral behavior.* Cambridge: Cambridge University Press.

Dunbar, R.I.M. (1993). Coevolution of neocortical size, group size, and language in humans. *Behavioral and Brain Sciences, 16,* 681–735.

Dunbar, R.I.M. (2003). The social brain: mind, language, and society in evolutionary perspective. *Annual Review of Anthropology, 32,* 163–181.

Dunbar, R.I.M. (2004). *The human story: A new history of mankind's evolution.* London: Faber.

Dunn, J. (2004). *Children's friendships: The beginnings of intimacy.* Oxford: Blackwell.

Dutton, D. (2009). *The art instinct: Beauty, pleasure, and human evolution.* London: Bloomsbury.

Dyer, J.R., Shatz, M., and Wellman, H.M. (2000). Young children's storybooks as a source of mental state information. *Child Development, 15,* 17–37.

Eisenstein, S. (Director). (1925). *The battleship Potemkin.* Russia.

Ekman, P. (2003). *Emotions revealed: Recognizing faces and feelings to improve communication.* New York: Holt.

Ekman, P., and O'Sullivan, M. (1991). Who can catch a liar? *American Psychologist, 46,* 913–920.

Eliot, G. (1856). The natural history of German life: Riehl. In, *The works of George Eliot. Standard Edition: Essays.* (pp. 188–236). Edinburgh: Blackwood. (This edition, 1883).

Eliot, T.S. (1919). Hamlet. In J. Hayward (Ed.), *T.S. Eliot: Selected prose* (pp. 104–109). Harmondsworth: Penguin.

Eng, A. (2002). *Learning and processing non-fiction genre.* PhD thesis, University of Toronto.

Equiano, O. (1789). *The interesting narrative of the life of Oludah Equiano or Gustavus Vassa, the African, written by himself.* New York: Norton (current edition 2001).

Erasmus, D. (1508). *Praise of folly* (R.M. Adams, Ed. and Trans.). New York: Norton (current edition 1989).

Ericsson, K.A. (1990). Theoretical issues in the study of exceptional performance. In K.J. Gilhooly, M.T.J. Keane, R.H. Logie and G. Erdos (Eds.), *Lines of thinking: Reflections on the psychology of thought, Vol 2. Skills, emotion, creative processes, individual differences and teaching thinking* (pp. 5–28). Chichester: Wiley.

Ericsson, K.A., and Kintsch, W. (1995). Long term working memory. *Psychological Review, 102,* 211–245.

Ericsson, K.A., and Lehmann, A.C. (1999). Expertise. In M.A. Runco and S.R. Pritzker (Eds.), *Encyclopaedia of Creativity, Volume 1* (pp. 695–706). San Diego: Academic Press.

Erikson, E.H. (1959). Identity and the life cycle. *Psychological Issues, 1,* 1–171.

Evans, R.J. (2004). *The coming of the Third Reich.* New York: Penguin.

Evans, R.J. (2005). *The Third Reich in power, 1933-1939.* New York: Penguin.

Everett, D.L. (2005). Cultural constraints on grammar and cognition in Pirahã: Another look at the design features of human language. *Current Anthropology, 46,* 621–646.

Farr, D. (2007). *Rāmāyana: A dramatic retelling of the great Indian epic.* London: Faber and Faber.

Faust, M., Barak, O., and Chiarello, C. (2006). The effects of multiple script priming on word recognition by the two cerebral hemispheres: Implications for discourse processing. *Brain and Language, 99,* 2478–2257.

Fernyhough, C. (2008). *The baby in the mirror: A child's world from birth to three.* London: Granta.

Fielding, H. (1749). *The history of Tom Jones.* London: Penguin (current edition 1985).

Fisher, D.A., Hill, D.L., Grube, J.W., Bersamin, M.M., Walker, S., and Gruber, E.L. (2009). Televised sexual content and parental mediation: Influences on adolescent sexuality. *Media Psychology, 12,* 121–147.

Fister, B. (2005). Reading as a contact sport: Online book groups and the social dimensions of reading. *Reference and User Services Quarterly, 44,* 303–309.

Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary.* (M. Marmur, Trans.). New York: New American Library (current edition 1964).

Flerx, V.C., Fidler, D.S., and Rogers, R.W. (1976). Sex role stereotypes: Developmental aspects and early intervention. *Child Development, 47,* 998–1007.

Flower, L.S., Schriver, K.A., Carey, L., Haas, C., and Hayes, J.R. (1989). *Planning in writing: The cognition of a constructive process.* Berkeley, CA: Center for the Study of Writing, Technical Report No. 34.

Foroni, F., and Semin, G. (2009). Language that puts you in touch with your bodily feelings: The multimodal responsiveness of affective expressions. *Psychological Science, 20,* 974–980.

Forster, E.M. (1927). *Aspects of the novel.* London: Edward Arnold.

Fowles, J. (1963). *The collector.* London: Jonathan Cape.

Freud, S. (1905). Fragment of an analysis of a case of hysteria (Dora). (A. Tyson, Trans.). In J. Strachey and A. Richards (Eds.), *The Pelican Freud Library, Vol 8:* (pp. 29–164). London: Penguin (current edition 1979).

Freud, S. (1908). Creative writers and day-dreaming. In A. Dickson (Ed.), *Pelican Freud Library, Vol. 14.* (pp. 130–141). London: Penguin (current edition 1985).

Frijda, N.H. (1986). *The emotions.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gardner, H. (1997). *Extraordinary minds: Portraits of exceptional individuals and an examination of our extraordinariness.* New York: Basic Books.

Gardner, W.L., and Knowles, M.L. (2008). Love makes you real: Favorite television characters are perceived as "real" in a social facilitation paradigm. *Social Cognition, 26,* 156–168.

Gerrig, R.J. (1993). *Experiencing narrative worlds: On the psychological activities of reading.* New Haven, CT: Yale University Press.

Gholamain, M. (1999). *The attachment and personality dynamics of reader response.* PhD thesis, University of Toronto.

Gibbs, R.W. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding.* New York: Cambridge University Press.

Giora, R. (2007). Is metaphor special? *Brain and Language, 100,* 111–114.

Glenberg, A.M., Satao, M., Cattaneo, L., Riggio, L., Palumbo, D., and Buccino, G. (2008). Processing abstract language modulates motor system activity. *Quarterly Journal of Experimental Psychology, 61,* 905–919.

Glucksberg, S. (2003). The psycholinguistics of metaphor. *Trends in Cognitive Sciences, 7,* 92–96.

Gogol, N. (1842). The overcoat (C. Garnett, Trans.). *The overcoat and other stories* (pp. 3–51). London: Chatto and Windus (current edition 1923).

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life.* New York: Doubleday.

Goffman, E. (1961). Fun in games, in *Encounters: Two studies in the sociology of interaction* (pp. 15–81). Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.

Goldman, A. (2009). Two routes to empathy: Insights from cognitive neuroscience. In A. Coplan and P. Goldie (Eds.), *Empathy: Philosophical and psychological perspectives.* New York: Oxford University Press.

Gombrich, E.H. (1960). *Art and illusion.* London: Phaidon.

Goody, J. (1987). *The interface between the oral and the written.* Cambridge: Cambridge University Press.

Goody, J., and Watt, I. (1963). The consequences of literacy. *Comparative Studies in Society and History, 5*, pp. 27–68 (reprinted in Goody, J. 1968, *Literacy in traditional societies,* New York: Cambridge University Press).

Gordon, P. (2004). Numerical cognition without words: Evidence from Amazonia. *Science, 306,* 496–499.

Graesser, A.C., Olde, B., and Klettke, B. (2002). How does the mind construct and represent stories. In M.C. Green, J.J. Strange and T.C. Brock (Eds.), *Narrative impact: Social and cognitive foundations* (pp. 229–262). Mahwah, NJ: Erlbaum.

Green, M.C. (2004). Transportation into narrative worlds: The role of prior knowledge and perceived realism. *Discourse Processes, 38,* 247–266.

Green, M.C., and Brock, T.C. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology, 79,* 702–721.

Green, M.C., Kass, S., Carrey, J., Herzig, B., Feeney, R., and Sabini, J. (2008). Transportation across media: Repeated exposure to text and film. *Media Psychology, 11,* 512–539.

Greenblatt, S. (1980). *Renaissance self-fashioning.* Chicago: University of Chicago Press.

Greenblatt, S. (2004). *Will in the world: How Shakespeare became Shakespeare.* New York: Norton.

Greene, G. (2005). *The third man and The fallen idol.* London: Vintage.

Grice, H.P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole and J.L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics, 3. Speech acts.* New York: Academic Press.

Gruber, H.E., and Barrett, P.H. (1974). *Darwin on man: A psychological study of scientific creativity, together with Darwin's early and unpublished notebooks.* New York: Dutton.

Haffner, S. (1940). *Germany Jekyll and Hyde: A contemporary account of Nazi Germany.* London: Secker and Warburg (reissued, 2008, Abacus).

Haffner, S. (2002). *Defying Hitler: A memoir.* New York: Picador.

Hakemulder, J.F. (2000). *The moral laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept.* Amsterdam: Benjamin.

Hakemulder, J.F. (2004). Foregrounding and its effects on reader's perception. *Discourse Processes, 38,* 193–208.

Hakemulder, J.F. (2008). Imagining what could happen: Taking the role of a character on social cognition. In S. Zyngier, M. Bortolussi, A. Chesnokova and J. Auracher (Eds.), *Directions in empirical literary studies: In honor of Willie van Peer* (pp. 139–153). Amsterdam: Benjamins.

Halliwell, S. (2002). *The aesthetics of mimesis: Ancient texts and modern problems.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Harding, D.W. (1940). Regulated hatred: An aspect of the work of Jane Austen. *Scrutiny, 8,* 346–362.

Hardy, T. (1984). *The life and works of Thomas Hardy* (Ed. M. Millgate). London: Macmillan.

Harris, P.L. (2000). *The work of the imagination.* Oxford: Blackwell.

Hartley, J., and Turvey, S. (2001). *Reading groups.* Oxford: Oxford University Press.

Havelock, E.A. (1963). *Preface to Plato.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hayes, J.R., and Flower, L.S. (1986). Writing research and the writer. *American Psychologist, 41,* 1106–1113.

Heider, F. (1958). *The psychology of interpersonal relations.* New York: Wiley.

Heider, F., and Simmel, M.A. (1944). An experimental study of apparent behavior. *American Journal of Psychology, 57,* 243–259.

Hermann, E., Call, J., Hernandez-Lloreda, M.V., Hare, B., and Tomasello, M. (2007). Humans have evolved specialized skills of social cognition: The cultural intelligence hypothesis. *Science, 317,* 1360–1366.

Hilscher, M.C., Cupchik, G.C., and Leonard, G. (2008). Melodrama and film noir on today's big screen: How modern audiences experience yesterday's classics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 2,* 203–212.

Hinton, G.E., Plaut, D.C., and Shallice, T. (1993). Simulating brain damage. *Scientific American* (October).

Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo.* USA.

Hogan, P.C. (2002). A minimal lexicalist/constituent transfer account of metaphor. *Style (Dekalb, III), 36,* 484–502.

Hogan, P.C. (2003). *The mind and its stories: Narrative universals and human emotion.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hogan, P.C. (2009). *Understanding nationalism: On narrative, cognitive science, and identity.* Columbus, OH: Ohio State University Press.

Holland, N.N. (1968). *The dynamics of literary response.* New York: Columbia University Press.

Holland, N.N. (1975). *Five readers reading.* New Haven: Yale University Press.

Holland, N.N. (2009). *Literature and the brain.* Gainesville, FL: PsyArt Foundation.

Homer (c. 850 BCE). *The Iliad* (ed. and trans. M. Hammond). Harmondsworth: Penguin (current edition 1987).

Homer (c. 830 BCE). *The Odyssey* (R. Fagles, Ed. and Trans.). Harmondsworth: Penguin (current edition 1999).

Horney, K. (1950). *Neurosis and human growth: The struggle towards self realization.* New York: Norton.

Huizinga, J. (1955). *Homo ludens: A study of the play-element in culture.* Boston: Beacon.

Hume, D. (1965). Of the standard of taste. In J.W. Lenz (Ed.), *David Hume: Of the standard of taste and other essays,* §33. Indianapolis, In: Bobbs Merrill.

Hunt, L. (2007). *Inventing human rights.* New York: Norton.

Hutto, D.D. (2008). *Folk psychological narratives: The sociocultural basis of understanding reasons.* Cambridge, MA: MIT Press.

Iacoboni, M. (2009). Imitation, empathy, and mirror neurons. *Annual Review of Psychology, 60,* 653–670.

Ildirar, S. (2008). *Do film illiterates understand basic cinematographic principles?* Paper presented at the 29th International Congress of Psychology, Berlin, July 20–25.

Ingalls, D.H.H., Masson, J.M., and Patwardhan, M.V. (1990). *The Dhvanyaloka of Anandavardana with the Locana of Abhinavagupta.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Iser, W. (1974). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jakobson, R. (1956). Two aspects of language and two types of aphasic disturbance. In R. Jakobson and M. Halle (Eds.), *Fundamentals of language* (pp. 53–83). 'S-Gravenhage: Mouton.

Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. In D. Lodge (Ed.), *Modern criticism and theory* (pp. 32–57). London: Longman (current edition 1988).

James, H. (1884). The art of fiction. *Longman's Magazine, September,* Reprinted in *The Portable Henry James* (Ed. M.D. Zabel). New York: Viking, (pp. 1391–1418). (current edition 1951).

James, H. (1907). Preface to The spoils of Peynton. Retrieved 1 October 2009: http://www.henryjames.org.uk/prefaces/text10.htm.

James, P.D. (2009). *Talking about detective fiction.* New York: Knopf.

Jarjoura, G.R., and Krumholz, S.T. (1998). Combining bibliotherapy and positive role modeling as an alternative to incarceration. *Journal of Offender Rehabilitation, 28,* 127–139.

Jenkins, J.M., and Astington, J.W. (2000). Theory of mind and social behavior: Causal models tested in a longitudinal study. *Merrill-Palmer Quarterly, 46,* 203–220.

Johnson, S.F. (1952). The regeneration of Hamlet: A reply to E.M.W. Tillyard with a counter-proposal. *Shakespeare Quarterly, 3,* 187–207.

Johnson-Laird, P.N. (1983). *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness.* Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson-Laird, P.N. (2006). *How we reason.* Oxford: Oxford University Press.

Jones, J. (1995). *Shakespeare at work.* Oxford: Clarendon Press.

Joyce, J. (1914). Clay. In J. Joyce (Ed.), *Dubliners.* London: Penguin (currrent edition 1976).

Joyce, J. (1922). *Ulysses.* London: Penguin and Bodley Head (current edition 1986).

Kafka, F. (1916). Metamorphosis, in *Metamorphosis and other stories.* London: Penguin (current edition 1961).

Keats, J. (1816–20). *Selected poems and letters of Keats* (Ed. D. Bush). New York: Houghton Mifflin (current edition 1959).

Kellogg, R.T. (1994). *The psychology of writing.* New York: Oxford University Press.

Kellogg, R.T. (2001). Long-term working memory in text production. *Memory and Cognition, 29,* 43–52.

Kermode, F. (1966). *The sense of an ending: Studies in the theory of fiction.* Oxford: Oxford University Press.

Kermode, F. (2000). *Shakespeare's language.* London: Allen Lane.

Kierkegaard, S. (1846). *Concluding unscientific postscript* (D.F. Swenson and W. Lowrie, Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press (current edition 1968).

Konijn, E. (2000). *Acting emotions: Shaping emotions on stage.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Lakoff, G., and Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by.* Chicago: Chicago University Press.

Lakoff, G., and Turner, M. (1989). *More cool than reason: A field guide to poetic metaphor.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lancashire, I. (2010). *Forgetful muses.* Toronto: University of Toronto Press.

Langer, S.K. (1988). *Mind: An essay on human feeling (abridged edition).* Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Larocque, L., and Oatley, K. (2006). Joint plans, emotions, and relationships: A diary study of errors. *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology, 3-4,* 246–265.

Larsen, S.F., and Seilman, U. (1988). Personal meanings while reading literature. *Text, 8,* 411–429.

Leavis, F.R. (1948). *The great tradition.* London: Chatto and Windus.

Lee, M.A., and Solomon, N. (1990). *Unreliable sources: A guide to detecting bias in news media.* New York: Carol Publishing Group.

Leslie, A.M. (1987). Pretence and representation: The orgins of “theory of mind.” *Psychological Review, 94,* 412–426.

Lessing, D. (1962). *The golden notebook.* London: Michael Joseph.

Lodge, D. (1975). *Changing places.* London: Secker and Warburg.

Lodge, D. (1977). *The modes of modern writing: Metaphor, metonymy, and the typology of modern fiction.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lodge, D. (1988). *Nice work.* London: Secker and Warburg.

Lodge, D. (2001). *Thinks.* London: Secker and Warburg.

Lodge, D. (2002). Consciousness and the novel. In D. Lodge (Ed.), *Consciousness and the novel* (pp. 1–91). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Long, E. (1986). Women, reading, and cultural authority: Some implications of the audience perspective in cultural studies. *American Quarterly, 38,* 591–612.

Longinus. (1st Century CE). On the sublime. In T.S. Dorsch (Ed.), *Aristotle, Horace, Longinus: Classical literary criticism.* Harmondsworth: Penguin (current edition 1965).

Lorenz, K. (1935). Der Kumpan in der Umwelt des Vogels (Companionship in bird life: Fellow members of the species as releasers of social behavior). (C. Schiller, Trans.). In C. Schiller (Ed.), (pp. 83–128). London: Methuen (current publication 1957).

Lubbock, P. (1926). *The craft of fiction.* London: Cape.

Luria, A.R. (1968). *The mind of a mnemonist: A little book about a vast memory* (L. Solotaroff, Trans.). New York: Basic Books.

Luria, A.R. (1976). *Cognitive development: Its cultural and social foundations.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Magai, C., and Haviland-Jones, J. (2002). *The hidden genius of emotion: Lifespan transformations of personality.* New York: Cambridge University Press.

Maguire, E.A., Spiers, H., Good, C.D., *et al.* (2003). Navigation expertise and the human hippocampus: A structural brain imaging analysis. *Hippocampus, 13,* 250–259.

Makaryk, I.R. (Ed.) (1993). *Encyclopaedia of contemporary literary theory: Approaches, scholars, terms.* Toronto: University of Toronto Press.

Malcolm, J. (2002). *Reading Chekhov: A critical journey.* New York: Random House.

Malcolm, J. (2007). *Two lives.* New Haven, CT: Yale University Press.

Malthus, T.R. (1798). *An essay on the principle of population.* Harmonsworth: Penguin (current edition 1976).

Mar, R.A. (2004). The neuropsychology of narrative: Story comprehension, story production and their interrelation. *Neuropsychologia, 42,* 1414–1434.

Mar, R.A. (2007). *Simulation-based theories of narrative comprehension: Evidence and implications.* PhD thesis. University of Toronto.

Mar, R.A. (2011). The neural bases of social cognition and story comprehension. *Annual Review of Psychology, 62,* 102–234.

Mar, R.A., Oatley, K., Hirsh, J., dela Paz, J., and Peterson, J.B. (2006). Bookworms versus nerds: Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds. *Journal of Research in Personality, 40,* 694–712.

Mar, R.A., Oatley, K., and Peterson, J.B. (2009). Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences

and examining outcomes. *Communications The European Journal of Communication, 34,* 407–428.

Mar, R.A., Tackett, J.L., and Moore, C. (2010). Exposure to media and theory-ofmind development in preschoolers. *Cognitive Development, 25,* 69–78.

Mar, R.A., Oatley, K., Djikic, M., and Mullin, J. (2011). Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during and after reading. *Cognition and Emotion,* in press.

Markus, H.R., and Nurius, P. (1986). Possible selves. *American Psychologist, 41,* 954–969.

Marlowe, C. (1587). Tamburlaine the Great. In E. Thomas (Ed.), *The plays of Christopher Marlowe* (pp. 1–119). London: Dent Everyman's Library (current edition 1931).

Mazzocco, P.M., Green, M.C., Sasota, J.A., and Jones, N.W. (2010). This story is not for everyone: Transportability and narrative persuasion. *Social Psychology and Personality Science, 4,* 361–368.

McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art.* New York: HarperCollins.

McCutchen, D. (2000). Knowledge, processing, and working memory: Implications for a theory of writing. *Educational Psychologist, 35,* 13–23.

Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema* (C. Britton, Trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press.

Miall, D.S. (2008). Foregrounding and feeling in narrative. In S. Zyngier, M. Bortolussi, A. Chesnokova and J. Auracher (Eds.), *Directions in empirical literary studies: In honor of Willie van Peer* (pp. 89–102). Amsterdam: Benjamins.

Miall, D.S. (2009). On interpretation. In *OnFiction.* http://www.onfiction.ca/2009/01/on-interpretation.html.

Miall, D.S., and Kuiken, D. (1994). Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories. *Poetics, 22,* 389–407.

Miall, D.S., and Kuiken, D. (2002). A feeling for fiction: Becoming what we behold. *Poetics, 30,* 221–241.

Mithen, S. (1996). *The prehistory of the mind: The cognitive origins of art and science.* London: Thames and Hudson.

Miyake, N. (1986). Constructive interaction and the iterative process of understanding. *Cognitive Science, 10,* 151–177.

Mobbs, D., Wieskopf, N., Lau, H.C., Featherstone, E., Dolan, R.J., and Frith, C. (2006). The Kuleshov effect: The influence of contextual framing on emotional attributions. *Social, Cognitive, and Affective Neuroscience, 1,* 95–106.

Musil, R. (1942). *The man without qualities* (E. Wilkins and E. Kaiser, Trans.). London: Secker and Warburg (current edition 1979).

National Endowment for the Arts (2009). *Reading on the rise: A new chapter in American literacy.* Washington, DC: National Endowment for the Arts.

Neisser, U. (1963). The imitation of the man by machine. *Science, 139,* 193–197.

Nell, V. (1988). *Lost in a book: The psychology of reading for pleasure.* Newhaven, CT: Yale University Press.

Neuman, S.B. (1996). Children engaging in storybook reading: The influence of access to print resources, opportunity, and parental interaction. *Early Childhood Research Quarterly, 11,* 495–513.

Nickerson, R. (1999). How we know–and sometimes misjudge–what others know: Imputing one's own knowledge to others. *Psychological Bulletin, 125,* 737–759.

Niedenthal, P.M., Winckielman, P., Mondillon, L., and Vermeulen, N. (2009). Embodiment of emotion concepts. *Journal of Personality and Social Psychology, 96,* 1120–1136.

Nothelfer, C.E., DeLong, J.E., and Cutting, J.E. (2009). Shot structure in Hollywood film. *Indiana Undergraduate Journal of Cognitive Science, 4,* 103–113.

Nundy, S. (1996). *Effects of emotion on human inference.* PhD thesis, University of Toronto.

Nussbaum, M.C. (1986). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Nussbaum, M.C. (1994). *The therapy of desire: Theory and practice in Hellenistic ethics.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Nussbaum, M.C. (1995). *Poetic justice: The literary imagination and public life.* Boston: Beacon.

Nuttall, A.D. (1983). *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality.* London: Methuen.

Oatley, K. (1992). *Best laid schemes: The psychology of emotions.* New York, NY: Cambridge University Press.

Oatley, K. (2002). Emotions and the story worlds of fiction. In M.C. Green, J.J. Strange and T.C. Brock (Eds.), *Narrative impact: Social and cognitive foundations* (pp. 39–69). Mahwah, NJ: Erlbaum.

Oatley, K. (2004). From the emotions of conversation to the passions of fiction. In N.H. Frijda, A.S.R. Manstead and A. Fischer (Eds.), *Feelings and Emotions: The Amsterdam Symposium* (pp. 98–115). New York: Cambridge University Press.

Oatley, K. (2009). Communications to self and others: Emotional experience and its skills. *Emotion Review, 1,* 206–213.

Oatley, K. (2010). *Therefore choose.* Fredericton: Goose Lane Editions.

Oatley, K., and Duncan, E. (1994). The experience of emotions in everyday life. *Cognition and Emotion, 8,* 369–381.

Oatley, K., and Gholamain, M. (1997). Emotions and identification: Connections between readers and fiction. In M. Hjort and S. Laver (Eds.), *Emotion and the arts* (pp. 163–281). New York: Oxford University Press.

Oatley, K., Keltner, D., and Jenkins, J.M. (2006). *Understanding emotions, second edition.* Malden, MA: Blackwell.

Oatley, K., and Larocque, L. (1995). Everyday concepts of emotions following every-other-day errors in joint plans. In J. Russell, J.-M. Fernandez-Dols, A.S.R. Manstead and J. Wellenkamp (Eds.), *Everyday conceptions of Emotions: An introduction to the psychology, anthropology, and linguistics of emotion. NATO ASI Series D 81* (pp. 145–165). Dordrecht: Kluwer.

Oatley, K., Mar, R.A., and Djikic, M. (2011 in press). The psychology of fiction: Present and future. In I. Jaen and J. Simon (Eds.), *The Cognition of Literature.* New Haven, CT: Yale University Press.

Oatley, K., and Olson, D.R. (2010). Cues to the imagination in memoir, science, and fiction. *Review of General Psychology, 14,* 56–64.

Oatley, K., and Yuill, N. (1985). Perception of personal and inter-personal action in a cartoon film. *British Journal of Social Psychology, 24,* 115–124.

O'Brien, E. (1989). Interview with Edna O'Brien. In G. Plimpton (Ed.), *Women writers at work: The Paris Review interviews* (pp. 337–359). Harmondsworth: Penguin.

O'Connor, F. (1933). "My Oedipus complex." In *My Oedipus Complex, and other stories.* (pp. 20–31). Harmondsworth: Penguin (current edition, 1963).

O'Connor, F. (1963). *The lonely voice.* New York: World Publishing Co (reprinted 2004, Melville House).

Olive, T. (2004). Working memory in writing: Empirical evidence from the dualtask technique. *European Psychologist, 9,* 32–42.

Olson, D.R. (1994). *The world on paper.* New York: Cambridge University Press.

Olson, D.R. (2010). Narrative, cognition, and rationality. In J. P. Gee and M. Handford (Eds.), *Routledge handbook of discourse analysis.* London: Routledge.

OnFiction On-line magazine on the psychology of fiction http://www .onfiction.ca/.

Paluck, E.L. (2009). Reducing intergroup prejudice and conflict using the media: A field experiment in Rwanda. *Journal of Personality and Social Psychology, 96,* 574–587.

Panksepp, J. (1998). *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions.* Oxford: Oxford University Press.

Panksepp, J. (2005). Beyond a joke: From animal laughter to human joy. *Science, 308,* 62–63.

Panksepp, J. (2005). Affective consciousness: Core emotional feelings in animals and humans. *Consciousness and Cognition, 14,* 30–80.

Parkes, M.B. (1992). *Pause and effect: An introduction to the history of punctuation in the West.* Aldershot: Ashgate.

Pennebaker, J.W. (1997). Writing about emotional experiences as a therapeutic process. *Psychological Science, 8,* 162–166.

Peskin, J. (1998). Constructing meaning when reading poetry: An expert-novice study. *Cognition and Instruction, 16,* 235–263.

Peskin, J., and Astington, J.W. (2004). The effects of adding metacognitive language to story texts. *Cognitive Development, 19,* 253–273.

Peskin, J., Allen, G., and Wells-Jopling, R. (2010). The “Educated Imagination:” Applying instructional research to the teaching of symbolic interpretation of poetry. *Journal of Adolescent and Adult Literacy, 53,* 498–507.

Perkins, D.N. (1981). *The mind’s best work.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Peterson, J. (1999). *Maps of meaning: The architecture of belief.* London: Routledge.

Piaget, J., and Inhelder, B. (1969). *The psychology of the child.* London: Routledge and Kegan Paul.

Plato. (375 BCE). *The republic.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin (current edition 1955).

Plutarch. (c. 100). Brutus. In I. Scott-Kilvert (Ed.), *Plutarch: Makers of Rome* (pp. 223–270). Harmondsworth: Penguin (current edition 1965).

Plutarch. (c. 100). Ceasar. In R. Warner (Ed.), *Plutarch: Fall of the Roman Republic* (pp. 243–310). Harmondsworth: Penguin (current edition 1958).

Poe, E.A. (1841). The murders in the rue Morgue. In D. Galloway (Ed.), *Edgar Allan Poe: Selected writings* (pp. 189–224). Harmondsworth: Penguin (current edition 1967).

Poe, E.A. (1846). The cask of Amontillado. In D. Galloway (Ed.), *Edgar Allan Poe: Selected writings* (pp. 360–366). Harmondsworth: Penguin (current edition 1967).

Porter, E. (Director). (1903). *The great train robbery.* USA.

Powell, B. (2002). *Writing and the origins of Greek literature.* Cambridge: Cambridge University Press.

Prentice, D., Gerrig, R.J., and Bailis, D.S. (1997). What readers bring to the processing of fictional texts. *Psychonomic Bulletin and Review, 4,* 416–420.

Proust, M. (1905). *Sur la lecture:* Mozambook http://www.bullesdozer.com/mediatheque/ebook/Proust/Sur%20la%20lecture.pdf (current edition 2001).

Proust, M. (1913–1927). *À la recherche du temps perdu,* Vols. I–VIII. Paris: Gallimard (current editions 1954–1987).

Protherough, R. (1983). *Developing response to fiction.* Milton Keynes: Open University Press.

Reinhart, A., and Feeley, T.H. (2007). Comparing the persuasive effects of narrative versus statistical messages: A meta-analytic review. Paper presented at the National Communication Association 93rd Annual Convention.

Richards, I.A. (1929). *Practical criticism: A study of literary judgement.* London: Routledge and Kegan Paul.

Richardson, S. (1740). *Pamela.* Oxford: Oxford University Press (current edition 2001).

Ricoeur, P. (1977). *The rule of metaphor: Multi disciplinary studies in the creation of meaning in language.* Toronto: University of Toronto Press.

Rimé, B. (2009). Emotion elicits social sharing of emotion: Theory and empirical review. *Emotion Review, 1,* 60–85.

Roberts, B.W., and Mroczek, D. (2008). Personality trait change in adulthood. *Current Directions in Psychological Science, 17,* 31–35.

Roiphe, K. (2007). *Uncommon arrangements: Seven portraits of married life in London literary circles, 1910-1939.* New York: Virago.

Rosenblatt, L. (1938). *Literature as exploration.* New York: Noble and Noble.

Ross, L. (1977). The intuitive psychologist and his shortcomings: Distortions in the attribution process. In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology, Vol 10.* New York: Academic Press.

Ross, P.E. (2006). The expert mind. *Scientific American, 295* (2), 64–71.

Rowley, H. (2006). *Tête-à-Tête: Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre.* New York: Harper Perennial.

Royzman, E.B., and Rozin, P. (2006). Limits of synhedonia: The differential role of prior emotional attachment in sympathy and sympathetic joy. *Emotion, 6,* 82–93.

Ruffman, T., Slade, L., and Crowe, E. (2002). The relation between children's and mothers' mental state language and theory-of-mind understanding. *Child Development, 73,* 734–751.

Sato, W., and Yoshikawa, S. (2007). Spontaneous facial mimicry in response to dynamic facial expressions. *Cognition, 104,* 1–18.

Satterfield, T., Slovik, S., and Gregory, R. (2000). Narrative valuation in a policy judgment context. *Ecological Economics, 34,* 315–331.

Scarry, E. (1999). *Dreaming by the book.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Schacter, D., Addis, D.R., and Buckner, R.L. (2007). Remembering the past to imagine the future: The prospective brain. *Nature Reviews: Neuroscience, 8,* 657–661.

Scheff, T.J. (1979). *Catharsis in healing, ritual, and drama.* Berkeley: University of California Press.

Schlegel, A.W. (1849). *A course of lectures on dramatic art and literature* (J. Black, Trans.). London: Bohn.

Scholes, R., Phelan, J., and Kellogg, R.T. (2006). *The nature of narrative, revised and expanded.* New York: Oxford University Press.

Schwan, S., and Ildirar, S. (2010). Watching film for the first time: How adult viewers interpret perceptual discontinuities in film. *Psychological Science, 21,* 970–976.

Scribner, S., and Cole, M. (1981). *The psychology of literacy.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Sestir, M., and Green, M.C. (2010). You are who you watch: Identification and transportation effects on temporary self-concept. *Social Influence, 5/4,* 272–288.

Shakespeare, W. (1623). Open Source Shakespeare http://www.opensourceshakespeare.org/ (citations and line numbers are from this work). also: *The Norton Shakespeare* (Ed. S. Greenblatt). New York: Norton (modern edition, 1997).

Shelley, P.B. (1819). A defence of poetry. In C. Norman (Ed.), *Poets on poetry* (pp. 180–211). New York: Free Press. (current edition 1962).

Sherif, M., and Sherif, C.W. (1953). *Groups in harmony and in tension.* New York: Harper and Row.

Sherif, M., and Sherif, C.W. (1979). Research on intergroup relations. In W.G. Austin and S. Worchel (Eds.), *The social psychology of intergroup relations.* Monterey, CA: Brooks Cole.

Shklovsky, V. (1917). Art as technique (L.T. Lemon and M.J. Reis, Trans.). In D. Lodge (Ed.), *Modern criticism and theory* (pp. 16–30). London: Longman (current edition 1988).

Shklovsky, V. (1919). On the connection between devices of *Syuzhet* construction and general stylistic devices. In S. Bann and J.E. Bowlt (Eds.), *Russian formalism: A collection of articles and texts in translation* (pp. 48–71). Edinburgh: Scottish Academic Press (current edition 1973).

Shostrom, E.L.P. (Producer). (1966). *Three approaches to psychotherapy.* Santa Ana, CA: Psychological Films.

Simenon, G. (1977). Interview with Georges Simenon. In M. Cowley (Ed.), *Writers at work* (pp. 143–160). Harmondsworth: Penguin.

Simmons, W.K., Reddish, M., Bellgowan, P.S.F., and Martin, A. (2010). The selectivity and functional connectivity of the anterior temporal lobes. *Cerebral Cortex, 20,* 813–825.

Smith, A. (1759). *The theory of moral sentiments.* Oxford: Oxford University Press (currrent edition 1976).

Smith, P.K. (2005). Play: Types and functions in human development. In B.J. Ellis and D.F. Bjorkland (Eds.), *Origins of the social mind: Evolutionary psychology and child development* (pp. 271–291). New York: Guilford.

Sopcak, P. (2007). “ Creation from nothing:” A foregrounding study of James Joyce’s drafts for *Ulysses. Language and Literature, 16,* 183–196.

Southam, B. (2001). *Jane Austen’s literary manuscripts: A study of the novelist’s development through the surviving papers.* Revised edition. London: Athlone Press.

Speer, N.K., Reynolds, J.R., Swallow, K., and Zacks, J.M. (2009). Reading stories activates neural representations of visual and motor experience. *Psychological Science, 20,* 989–999.

Spenser, E. (1596). *The Faerie Queene.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin (current edition 1987).

Spreng, N.R., Mar, R.A., and Kim, A.S.N. (2009). The common neural basis of autobiographical memory, prospection, navigation, theory of mind, and the default mode: A quantitative meta-analysis. *Journal of Cognitive Neuroscience, 21,* 489–510.

Spurgin, T. (2009). *The art of reading.* Chantilly, VA: The Teaching Company.

Stanislavski, C. (1936). *An actor prepares* (E.R. Habgood, Trans.). New York: Routledge.

Stanovich, K.E. (2004). *The robot’s rebellion: Finding meaning in the age of Darwin.* Chicago: University of Chicago Press.

Stanovich, K.E., West, R.F., and Harrison, M.R. (1995). Knowledge growth and maintenance across the life span: The role of print exposure. *Developmental Psychology, 31,* 811–826.

Steckley, P., and Larocque, L. (1996). Horror, action or romance? Emotional bases for the enjoyment of home entertainment videos. Paper presented at the Ninth Conference of the International Society for Research on Emotions, Toronto.

Steen, G. (2008). The paradox of metaphor: Why we need a three-dimensional model of metaphor. *Metaphor and Symbol, 23,* 213–241.

Stein, S. (1999). *How to grow a novel: The most common mistakes writers make and how to overcome them.* New York: St Martin's.

Steiner, G. (1967). *Language and silence: Essays 1958-1966.* London: Faber.

Stevenson, R.L. (1883). *Treasure Island.* New York: Simon and Schuster (current edition 2000).

Stevenson, R.L. (1884). A humble remonstrance. *Longman's Magazine, December,* Reprinted in *R.L. Stevenson Essays and Poems,* (Ed. C. Harman). London: Dent Everyman's Library (pp. 1179–1188) (current edition 1992).

Stevenson, R.L. (1888). A chapter on dreams. *Scribner's Magazine, January,* Reprinted in *R.L. Stevenson Essays and Poems* (Ed. C. Harman). London: Dent Everyman's Library (pp. 1189–1199) (current edition 1992).

Stiller, J., and Dunbar, R.I.M. (2007). Perspective-taking and memory capacity predict social network size. *Social Networks, 29,* 93–104.

Stock, B. (2007). *Ethics through literature: Ascetic and aesthetic reading in Western culture.* Lebanon, NH: University Press of New England.

Stolnitz, J. (1991). On the historical triviality of art. *British Journal of Aesthetics, 31,* 195–202.

Stowe, H.B. (1851). *Uncle Tom's cabin, or Life among the lowly.* Harmondsworth: Penguin (current edition 1981).

Summerfield, J.J., Hassabis, D., and Maguire, E.A. (2010). Differential engagement of brain regions within a 'core' network during scene construction. *Neuropsychologia, 48,* 1501–1509.

Swann, J., and Allington, D. (2009). Reading groups and the language of literary texts: A case study in social reading. *Language and Literature, 18,* 247–264.

Tajfel, H. (1982). Social psychology of intergroup relations. *Annual Review of Psychology, 33,* 1–39.

Tamietto, M., Castelli, L., Vighetti, S., Perozzo, P., Geminiani, G., Weiskrantz, L., *et al.* (2009). Unseen facial and bodily expressions trigger fast emotional reactions. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA, online version.*

Tan, E. (2008). Entertainment is emotion: The functional architecture of the entertainment experience. *Media Psychology, 11,* 28–51.

Tan, E. (1996). *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine.* Mahwah, NJ: Erlbaum.

Tan, E., and Frijda, N.H. (1999). Sentiment in film viewing. In C. Plantinga and G.M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (pp. 48–64). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

The golden notebook project. http://thegoldennotebook.org/.

Thomson, K. (2000). Literature for all of us. In E. Slezak (Ed.), *The book group book: A thoughtful guide to forming and enjoying a book discussion group.* Third edition. (pp. 173–179). Chicago: Chicago Review Press.

Todd, Z. (2008). Talking about books: A reading group study. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 2,* 256–263.

Todorov, T. (1977). The typology of detective fiction (R. Howard, Trans.). *The poetics of prose* (pp. 42–52). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Tolstoy, L. (1877). *Anna Karenina* (R. Pevear and L. Volokonsky, Trans.). London: Penguin (current edition 2000).

Tolstoy, L. (1885). Strider (*Kholstomer*). In R. Wilks and P. Foore (Eds. and Trans.), *Leo Tolstoy: Master and man, and other stories* (pp. 67–107). London: Penguin (current edition 2005).

Tomasello, M. (2008). *Origins of human communication.* Cambridge, MA: MIT Press.

Tomasello, M., and Hermann, E. (2010). Ape and human cognition: What's the difference. *Psychological Science, 19,* 3–8.

Trabasso, T., and Chung, J. (2004, January 23). *Empathy: Tracking characters and monitoring their concerns in film.* Paper presented at the Winter Text Conference, Jackson Hole.

Trabasso, T., and Van Den Broek, P. (1985). Causal thinking and the representation of narrative events. *Journal of Memory and Language, 24,* 612–630.

Trionfi, G., and Reese, E. (2005). A good story: Children with imaginary companions create richer narratives. *Child Development, 80,* 1301–1313.

Trounstine, J.R. (2000). Throw the book at them. In E. Slezak (Ed.), *The book group book: A thoughtful guide to forming and enjoying a book discussion group, third edition* (pp. 79–86). Chicago: Chicago Review Press.

Trounstine, J.R., and Waxler, R. (2005). *Finding a voice: The practice of changing lives through literature.* Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Tsai, J.L., Louie, J.Y., Chen, E.E., and Uchida, Y. (2007). Learning what feelings to desire: Socialization of ideal affect through children's storybooks. *Personality and Social Psychology Bulletin, 33,* 17–30.

Turgenev, I. (1852). *Sketches from a hunter's album* (R. Freeborn, Trans.). London: Penguin (current edition 1990).

Turner, M. (1996). *The literary mind: The origins of thought and language.* New York: Oxford University Press.

Turner, M. (2008). Frame blending. In R.R. Favretti (Ed.), *Frames, corpora, and knowledge representation* (pp. 13–32). Bologna: Bononia University Press.

Van Peer, W. (1986). *Sylistics and psychology: Investigations of foregrounding.* London: Croom Helm.

Van Peer, W. (2008a). The inhumanity of the humanities. In J. Auracher and W. Van Peer (Eds.). *New beginnings in literary studies* (pp. 1–22). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Van Peer, W. (Ed.). (2008b). *The quality of literature: Linguistic studies in literary evaluation.* Amsterdam: Benjamins.

Van Peer, W., and Maat, H.P. (1996). Perspectivation and sympathy: Effects of narrative point of view. In R.J. Kreuz and M.S. MacNealy (Eds.), *Empirical approaches to literature and aesthetics. Advances in discourse processes, Vol. 52.* (pp. 143–154). Westport, CT: Ablex.

Van Peer, W., Zyngier, S., and Hakemulder, J.F. (2007). Foregrounding, past, present, and future. In D.L. Hoover and S. Lattig (Eds.), *Stylistics: Prospect and retrospect* (pp. 1–22). Amsterdam: Rodopi.

Vendler, H. (1997). *The art of Shakespeare's sonnets.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Verboord, M., and van Rees, K. (2009). Literary education curriculum and institutional contexts: Textbook content and teachers'textbook usage in Dutch literary education, 1968–2000. *Poetics, 37,* 74–97.

Vettin, J., and Todt, D. (2005). Human laughter, social play, and play vocalizations of non-human primates: An evolutionary approach. *Behaviour, 142,* 217–240.

Voltaire. (1759). *Candide and other stories* (R. Pearson, Trans.). New York: Knopf (current edition 1992).

Vygotsky, L. (1962). *Thought and language* (E.H.G. Vakar, Trans.). Cambridge, MA: MIT Press.

Wallas, G. (1926). *The art of thought.* London: Cape.

Walton, K.L. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Waters, E., Merrick, S., Treboux, D., Crowell, J., and Albersheim, L. (2000). Attachment security in infancy and early adulthood: a twenty-year longitudinal study. *Child Development, 71,* 684–689.

Waxler, R. (2000). A journey down the river. In E. Slezak (Ed.), *The book group book: A thoughtful guide to forming and enjoying a book discussion group, third edition* (pp. 87–92). Chicago: Chicago Review Press.

Weimann, R. (1985). Mimesis in *Hamlet*. In P. Parker and G. Hartman (Eds.), *Shakespeare and the question of theory.* London: Methuen.

Wells-Jopling, R. (2009). Distancing ourselves from fiction. In *OnFiction*. http://www.onfiction.ca/2009/10/distancing-ourselves-from-fiction.html.

Westen, D. (2007). *The political brain: The role of emotion in deciding the fate of the nation.* New York: Public Affairs Books.

Wicker, B., Keysers, C., Plailly, J., Royet, J.-P., Gallese, V., and Rizzolatti, G. (2003). Both of us disgusted in *my* insula: The common neural basis of seeing and feeling disgust. *Neuron, 40,* 655–664.

Williams, B. (1993). *Shame and necessity.* Berkeley, CA: University of California Press.

Williams, T. (2004). The writing process: scenarios, sketches and rough drafts. In T. Unwin (Ed.), *The Cambridge companion to Flaubert* (pp. 165–179). Cambridge: Cambridge University Press.

Wimmer, H., and Perner, J. (1983). Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children's understanding of deception. *Cognition, 13,* 103–128.

Wimsatt, K.W., and Beardsley, M. (1954). The affective fallacy. In K.W. Wimsatt (Ed.), *The verbal icon: Studies in the meaning of poetry* (pp. 21). Lexington, KY: University of Kentucky Press.

Winnicott, D.W. (1971). *Playing and reality.* London: Tavistock.

Winston, A. (1992). Sweetness and light: Psychological aesthetics and sentimental art. In G.C. Cupchik and J. Laszlo (Eds.), *Emerging visions of the aesthetic process: Psychology, semiology, and philosophy* (pp. 118–136). New York: Cambridge University Press.

Winston, A., and Cupchik, G.C. (1992). The evaluation of high art and popular art by naive and experienced viewers. *Visual Arts Research, 18,* 1–14.

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical investigations.* Oxford: Blackwell.

Wolfe, T. (1975a). The new journalism. In T. Wolfe and E.W. Johnson (Eds.), *The new journalism* (pp. 13–68). London: Picador.

Wolfe, T. (1975b). Radical chic. In T. Wolfe and E.W. Johnson (Eds.), *The new journalism* (pp. 413–422 (extract from article originally published in the magazine *New York*)). London: Picador.

Woolf, V. (1924). Mr Bennett and Mrs Brown. *In Collected essays. Vol 1* (pp. 319–337). London: Chatto and Windus (currrent edition 1966).

Woolf, V. (1925). *Mrs Dalloway.* London: Hogarth Press.

Woolf, V. (1925). Jane Austen, in *Collected essays, Vol 1* (pp. 144–154). London: Chatto and Windus (current edition 1966).

Wyman, E., Rakoczy, H., and Tomasello, M. (2009). Young children understand multiple pretend identities in their object play. *British Journal of Developmental Psychology, 27,* 385–404.

Yarmolinsky, A. (Ed.). (1973). *Letters of Anton Chekhov.* New York: Viking.

Zillmann, D. (1991). Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. In J. Bryant and D. Zillmann (Eds.), *Responding to the screen: Reception and reaction processes* (pp. 135–167). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Zimbardo, P.G. (2007). *The Lucifer effect: Understanding how good people turn evil.* New York: Random House.

Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction: Theory of mind and the novel.* Columbus, OH: Ohio State University Press.

Zwaan, R. (2008). Time in language, situation models, and mental simulations. *Language Learning, 58,* 13–26.


هنـــداوي